

SANDRA MARA STROPARO

O ESPELHO DE VÊNUS, POESIA E EXPERIÊNCIA EM ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Morais da Costa

CURITIBA

1995

Para meus pais, Arthur e Virginia,
pelo esforço que fizeram para a minha formação.

Para o Fabiano,
por todo amor.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Marta Morais Costa, pela orientação e amizade.

Ao Prof. Édison José da Costa, pela compreensão.

Aos Professores do Curso de Pós-Graduação.

Ao Libanio, pela leitura paciente.

À Marcia, pelo apoio técnico.

À Cris, por toda a ajuda.

Aos meus amigos: Alessandro, Ana Paula, Joel, Luzia e Márcio.

Aos meus colegas de Curso: Lílían, Elisiane, Clarice, Teresa, Marcia, Silvana, Nielsom e Ivo.

À Kasuko, em memória.

À CAPES.

RESUMO

O presente estudo procura, através da análise de poemas, demonstrar alguns procedimentos do fazer poético de Adélia Prado. Tendo suscitado, desde seu primeiro livro, uma boa receptividade por parte da crítica, a poesia da autora continua a ser abordada preferencialmente a partir de seu aspecto temático, em que o cotidiano, a religiosidade e o feminino são os elementos mais comuns. Os temas levantados pela crítica, em especial a questão da escrita feminina, são considerados neste estudo paralelamente ao resgate da memória e da experiência, como elementos de sustentação dos poemas. Em função disso o trabalho buscou, a partir de uma leitura dos cinco livros de poesia da autora, revelar como os grandes temas da obra se realizam na poesia e como é a linguagem poética o verdadeiro elemento articulador desses temas. Assim, a consciência da palavra e sua concretização no poema, muitas vezes expressos através da metalinguagem, sobressaem como características fundamentais do poético na obra.

ABSTRACT

This study aims at demonstrating, through the analysis of poems, some procedures that constitute Adélia Prado's poetic composition. Having met a favourable reception from the critics since the publication of her first book, the author's poetry has been approached mainly through its thematic aspects, which have everyday life, religion and femininity as their most common elements. The themes pointed out by the critics—especially the question of women's writing—along with the recovery of memory and experience, are considered in this study as the elements upon which the poems are based. Therefore, the investigation sought to reveal, through a critical reading of the author's five volumes of poetry, the way in which the major themes of her work are realized in her poems, and to show that poetic language is the true element connecting all of these themes. Thus, the awareness of the word and its realization in the poem, very often expressed by means of metalanguage, stand out as the fundamental characteristics of the poetic essence in Adélia Prado's work.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	iv
1 INTRODUÇÃO	1
2 TRAJETÓRIA DOS CINCO LIVROS	9
2.1 <i>BAGAGEM</i>	9
2.2 <i>O CORAÇÃO DISPARADO</i>	29
2.3 <i>TERRA DE SANTA CRUZ</i>	38
2.4 <i>O PELICANO</i>	47
2.5 <i>A FACA NO PEITO</i>	57
3 O ESPELHO DE VÊNUS, A POESIA E A EXPERIÊNCIA	69
ANEXO	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

1 INTRODUÇÃO

Pareceu-nos importante, ao trabalhar com poesia contemporânea, partir de certas colocações que questionem e esclareçam sob que perspectiva vamos pensar a poesia neste trabalho.

Assim, pergunta-se: o que é poesia hoje? Como é a poesia hoje? E perguntamos “hoje” partindo do princípio de que as perguntas “o que é poesia?” e “como é a poesia” já estão há muito resolvidas, pelos poetas ou, pretensão?, pela crítica literária.

Mas voltemos à pergunta. É claro que uma resposta partiria de uma comparação da poesia de “ontem” com a poesia de “hoje”, delimitando farta ou restritamente estes dois recortes temporais. Tais descrições tentariam, colocadas lado a lado, relevar as semelhanças e as diferenças responsáveis pela denominação “poesia” num e noutro momento da história literária. Outra resposta possível seria o levantamento e análise da poesia contemporânea - a poesia de “hoje” - o que seria uma demonstração do que vem a ser e como é esta poesia. Entretanto, ao cabo de tais ponderações, certamente voltaríamos ao que, a princípio, parecia resolvido: o que é a poesia e como ela é? E voltaríamos a isso pela segunda resposta, porque a demonstração da poesia contemporânea não valeria para a “não-contemporânea”; pela primeira resposta, porque na verdade o que foi poesia ontem continua sendo poesia.

O que neste caso invalidamos é, então, a adverbiação da pergunta. E ficaremos frente a um dos mais terríveis verbos que conhecemos: *ser*. O que é pois, a poesia? E como será ela para uma poeta contemporânea como Adélia Prado?

Poeta - *poietés*, em grego - é aquele que faz. A poesia é pois o que está feito. Há um poema de João Cabral de Melo Neto que descreve o “fazer”:

O ARTISTA INCONFESSÁVEL

Fazer o que seja é inútil.
 Não fazer nada é inútil.
 Mas entre fazer e não fazer
 mais vale o inútil do fazer.
 Mas não, fazer para esquecer
 que é inútil: nunca o esquecer.
 Mas fazer o inútil sabendo
 que ele é inútil, e bem sabendo
 que é inútil e que seu sentido
 não será sequer pressentido,
 fazer: porque ele é mais difícil
 do que não fazer, e difícil-
 mente se poderá dizer
 com mais desdém, ou então dizer
 mais direto ao leitor Ninguém
 que o feito o foi para ninguém.¹

A que “fazer” se refere o poeta, é assunto sobre o qual se pode discordar. Mas é fazer que se faz para um leitor, o leitor Ninguém, a quem tal fazer é dedicado. E o fazer é o que permanece, o que vinga, o que é finalmente engendrado para que seja dito o “está feito”. E um tal fazer é o inútil fazer do inutilmente feito, do incompreendido, mas feito, do “sequer pressentido”, mas feito. Porque o desdém e a objetividade são intenções duplamente inúteis, mas necessárias: para que o *poema* exista.

¹MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 384.

E, seja desdém, seja objetividade, é só o próprio fazer, o fazer-se poético, o *ser* da poesia, que a explica e justifica, justificando o fazer feito para ninguém.

Não, definitivamente esta não parece ser uma boa resposta para constar de um dicionário de termos literários. Entretanto, a resposta para o que vem a *ser* a poesia não parece mesmo a tal ponto decifrável, dicionarizável. Já Croce, buscando uma resposta em livros de Teoria Literária e dicionários, descobriu que ou não havia explicação alguma ou ela não era absolutamente satisfatória. E concluiu que “uma coisa é possuir um conceito e outra ter consciência dele, ou melhor, redescobri-lo renovadamente e defini-lo em função das dificuldades surgidas e das objeções propostas. E, no entanto, isto é o que o homem se vê sempre obrigado a fazer, pois, ao contrário dos animais e dos deuses, está condenado a pensar.”² Ora, condenados estamos. É esta consciência de poesia, a que o autor italiano se refere, que procuramos, este *ser* da poesia, isto que está feito e que tentamos compreender.

Voltemos a “O artista inconfessável”. Há algo que o poema coloca, também negado, mas existente, que não podemos deixar de perceber: ele fala de um sentido. De um inútil sentido que não será pressentido, mas que existe e é, por assim dizer, o próprio poema: é o que é finalmente “feito”. Leia-se novamente: “Mas fazer o inútil sabendo/ que ele é inútil, e bem sabendo/ que é inútil e que seu sentido/ não será sequer pressentido,”. O verso que começa com uma adversativa revela o quanto há de imperativo neste trabalho: apesar de tudo, ele não deve deixar de ser feito. O inútil, o não útil, é aqui a própria razão do fazer pois o inútil precisa, deve existir. A sua inutilidade é reiterada então pela não compreensão de

²CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Porto Alegre: Ed. da Faculdade de Filosofia da UFRG, 1967. p.5-6.

seu *sentido*. O inútil, não pressentido, ainda deve ser feito, dirá o poema, “porque ele é mais difícil do que não fazer”.

Desse trabalho necessário nasce o poema, de sentido talvez não pressentido, mas existente. Ele é o próprio poema e justifica seu sentido: o sentido da poesia. Não é confessado: este o desdém do artista. “Aquele que faz” o sabe; o que precisamos, nós, é tentar pressentir enfim o sentido. Digamos então que a poesia, isto que procuramos como o *ser* da poesia, está no seu fazer e no sentido (ou, melhor, *é* o seu fazer e o seu sentido) que ele esconde enquanto algo feito, mas inconfessado.

O poema de João Cabral nos levou, portanto, a este *ser*. Há algo, porém, presente no poema, que ainda não foi suficientemente relevado: este fazer é obra de um Artista, do “artista inconfessável”, e existe para um Leitor, o leitor Ninguém. Ora, sendo assim, para considerarmos uma obra, não podemos considerá-la distintamente, separadamente, numa existência única, desligada de seu autor e de seu leitor.

Mas o trinômio autor-obra-leitor pressuposto no poema não é tão fechado e por isso mesmo não tão harmônico. Principalmente se atentarmos ao fato de que existe o leitor para quem se *faz*, mas este é o leitor Ninguém. O *fazer* é explicitamente feito “para”, mas a nominalização do leitor por um advérbio de negação revela antes de tudo a prioridade do trabalho necessário do artista, do ato de fazer, da criação, o momento em que o artista se faz artista: isto é o inconfessável.

É do crivo deste autor que sairá todavia o poema e dele dependerá sua natureza. Uma afirmação como essa pressupõe uma explicação crítica que a sustente: então será no próprio autor que encontraremos sua poética? Certamente

que não, será na sua poesia. Mas quando dizemos que a obra de João Cabral de Melo Neto é poesia e que a obra de Adélia Prado também o é, o que é que nos faz distinguir uma obra da outra? O crivo diferenciador será então a própria voz poética, com suas implicações e características próprias. Tais fatores diferenciadores são, entretanto, parte do *fazer* dessa poesia e sendo parte deste fazer dizem respeito, portanto, diretamente ao seu autor. Não pretendemos com isso voltar ao mesmo ponto, mas refazendo a afirmação de que a natureza do poema dependerá do crivo do autor estamos, além de repetir o óbvio, direcionando a perspectiva de análise do trabalho para uma questão que será relevada no estudo de poesia que se fará aqui: a experiência do autor é parte constituidora de sua obra e do que chamamos anteriormente de implicações e características próprias de uma poesia.

Encontramos, então, uma obra contemporânea na qual a figura do autor, sua imagem pessoal, está profundamente confundida com a sua produção poética. Adélia Prado e sua poesia de singularidades confessionais são às vezes, para o leitor e mesmo para alguma crítica, a mesma coisa. A razão disso, como foi colocado, está provavelmente na natureza de sua obra que abre possibilidades a tais considerações. Chegamos dessa forma à nossa segunda pergunta, sugerida há algumas páginas: como é a poesia de Adélia Prado? Quais são suas implicações e características?

Poderíamos considerar que esta não é uma pergunta completa (ou complexa) o suficiente para um trabalho que vise a um aprofundamento maior. Mas, mesmo quando aprofundamos um aspecto específico de uma obra, o que estamos buscando é conhecê-la a tal ponto que a partir desse determinado aspecto possamos

compreendê-la mais e melhor no seu todo. Entretanto, se tal abordagem é possível, por que não escolhê-la?

A razão está no que já existe. A fortuna crítica sobre a obra poética de Adélia Prado não é grande, mas as abordagens realizadas partem de uma certa compreensão comum da poesia da autora que a caracteriza *a priori*. Além disso, as análises são comumente feitas sob uma perspectiva temática, o que acabou por originar uma espécie de senso comum sobre sua obra, algumas caracterizações fixas que se transformaram em rótulos. Não que estas caracterizações sejam incorretas, pelo contrário, mas não são as únicas possíveis.

A obra de Adélia Prado, intitulada por vezes como poesia da “dona-de-casa”, “da mulher”, do “cotidiano doméstico”, “religiosa”, não está, e é justamente isso que procuramos, exata e somente restrita a estes universos. Ao mesmo tempo, podemos pensar nesses mesmos universos já tão comentados como o do cotidiano, do feminino (perpassado freqüentemente pelo erótico) e do religioso, enquanto possibilidades que extrapolam o temático e fazem parte do próprio *sentido*, leia-se *ser*, desta poesia.

São cinco os livros de poesia da autora: *Bagagem*, *O coração disparado*, *Terra de Santa Cruz*, *O pelicano*, e *A faca no peito*. Publicados entre 1976 e 1988, possuem algumas diferenças importantes entre si, embora a voz poética seja igualmente reconhecível. É interessante perceber que como o primeiro livro, *Bagagem*, foi muito bem recebido já em sua primeira edição, o ponto de vista crítico inicial sobre ele foi determinante para as leituras dos livros que o seguiram. A razão, reconsideremos, pode estar na poesia ela mesma, que não teria realizado mudanças significativas a ponto de quebrar a expectativa e o

reconhecimento que havia em relação aos livros já publicados. Ou seria justamente por que, nesta possível ausência de mudanças, os chamados temas também se repetem?

A verdade é que há uma espécie de consenso sobre esta poesia que tanto a valoriza como também a rotula de forma menos interessante. Os menores e maiores acontecimentos da vida, considerados sempre com uma extrema trivialidade, simultânea a uma constante aura religiosa envolvendo e explicando muitos poemas, a memória familiar juntamente ainda a uma voz que se faz e se afirma feminina são a massa formadora desta poesia. Disso tudo, entretanto, é a voz feminina a que mais gera polêmica.

Mesmo tendo começado a publicar nos anos 70, Adélia Prado não participa poeticamente do momento de liberação feminina: sua obra não é nem revolucionária, nem libertária, menos ainda feminista no que diz respeito a uma luta por determinados direitos. Alguns leitores ainda verão em sua obra uma atitude que legitimaria uma postura machista em relação à mulher. Contudo, o que a poesia de Adélia Prado é parece transcender tais discussões e impor-se de forma bastante evidente, levando em conta a receptividade que sua obra continua alcançando.

Não podemos também deixar de nos referir à produção em prosa da autora (distinção também nada unânime esta da prosa e poesia...). Depois de seus dois primeiros livros de poesia, seriam dois também os de prosa: *Solte os cachorros* (1979) e *Cacos para um vitral* (1980). Publica poesia, prosa novamente: *Os componentes da banda* (1984). Mais dois livros de poesia e então, após seis anos sem nenhuma publicação, surge novamente sua prosa em *O homem da mão seca* (1994).

O presente trabalho se desenvolverá em duas partes. Na primeira, “Trajetória dos cinco livros”, será feita uma leitura dos livros de poesia da autora, buscando através da análise dos poemas o levantamento de algumas características importantes e freqüentes em cada obra. Em seguida, em “O espelho de Vênus, a poesia e a experiência, serão aprofundadas algumas destas características procurando mostrar como se dá finalmente o fazer poético desta autora³.

³O “espelho de Vênus” é o ícone utilizado para a representação do feminino. Formado pela união de uma circunferência e uma pequena cruz em sua base, opõe-se ao “escudo de Apolo”, que representa por sua vez o masculino e é formado por uma circunferência e uma pequena flecha que parte, inclinada a 45º, de sua lateral direita. Apropriamo-nos aqui do “espelho de Vênus” para significar o feminino em todas as suas facetas possíveis, aproveitando o conceito para estendê-lo à adjetivação de gênero na literatura (♂♀) - escudo de Apolo, espelho de Vênus, respectivamente.

2 TRAJETÓRIA DE CINCO LIVROS

Toda obra poética de Adélia Prado foi publicada em 1991 em *Poesia Reunida*, da editora Siciliano (São Paulo), edição que não foi muito cuidadosa, no sentido de informar as datas das primeiras publicações de cada livro e de não conter nem mesmo um prefácio de apresentação sobre a autora. No entanto, uma publicação de obra reunida é um caso raro num país como o Brasil.

2.1 *Bagagem*

Bagagem foi o primeiro livro de Adélia Prado. Publicado em 1976, já traz em seus poemas todo seu potencial poético: a temática escolhida, a linguagem, as referências literárias, a escrita oralizante, são características que se repetirão nos outros livros da autora. Repetindo Affonso Romano de Sant'Anna, é uma poesia com uma linguagem pronta desde o primeiro poema⁴. Alguns poemas, como veremos, são representativos da poesia da autora e neles já podemos identificar muitas das características presentes no restante da obra.

O presente estudo se realizará, em relação a *Bagagem* assim como aos outros livros, a partir de alguns poemas escolhidos, sendo que algumas leituras mais rápidas serão balizadas por outras, mais atentas.

⁴SANT'ANNA, Affonso R. de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.7-15.

A epígrafe do livro é uma citação do "Cântico das Criaturas", de São Francisco de Assis, a quem, segundo a própria epígrafe, deve-se o livro, colocando-o como louvação ao Senhor. Os 112 poemas estão agrupados em cinco partes irregulares, cada uma com título e, exceto pela última que não apresenta epígrafe alguma, epígrafes bíblicas.

A primeira parte se chama "O modo poético", é a maior de todas, com 65 poemas, e possui uma citação dos *Salmos*: "Chorando, chorando, sairão espalhando as sementes. Cantando, cantando, voltarão trazendo os seus feixes." (Salmo 125, 5). Encontramos assim, desde o início, o duplo, as oposições constantes, a poesia que ora se duplica, ora se desdobra em seu contrário. Cantando/chorando, sairão/voltarão, espalhando/trazendo - a poesia de *Bagagem* constitui-se, em grande parte, na descoberta e revelação de dicotomias.

A bagagem poética é rica e refinada pelas influências, sendo uma das maiores o também mineiro Carlos Drummond de Andrade, reverenciado já no primeiro poema. Reverenciado, parodiado, a verdade é que a voz poética pede licença e se afirma como quem diz: sou mulher e sou poeta; estou aqui e esta é a minha poesia.

COM LICENÇA POÉTICA

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado para mulher,
essa espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
- dor não é amargura.

Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

O primeiro poema de Adélia é o eco feminino do "Poema de sete faces" de Carlos Drummond de Andrade, quarenta e seis anos depois da publicação de *Alguma Poesia*. Constrói-se como paródia e, com todo o riso que a paródia permite, nega para si a maldição masculina. O anjo esbelto, tocando trombeta (como os mais cerimoniosos anjos da Anunciação) dá à mulher uma missão pesada, mas nobre, e não uma maldição. São os três primeiros versos de Drummond: "Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida", que Adélia toma para si nos seus três também primeiros versos e que nos remetem então a toda a melancólica e comovida tristeza do poeta gauche, abandonado por Deus sem rima e sem solução. Não há, entretanto, como o faz Drummond, a presença do próprio nome da poeta - afinal, ela faz parte de uma "espécie ainda envergonhada". Mas a poeta⁵, também mineira, cumpre sina. Sua tristeza sem pedigree - porque alegria também não é sofisticada - ri da maldição masculina: "dor não é amargura".

Motivos do universo feminino, "Não sou tão feia que não possa casar,/ (...) ora sim, ora não, creio em parto sem dor", são trazidos de forma inusitada e risonha. Não há o ressentimento ou a exaltação de um engajamento feminista: é-se mulher porque não se é homem, e o ser mulher tem suas implicações próprias: "Aceito os subterfúgios que me cabem sem precisar mentir." Esta postura, ou melhor, esta *identidade feminina* está presente, como veremos, em toda a sua obra.

⁵Utilizaremos o termo "poeta", seguindo a preferência da própria autora, mas deturpando seu gênero para que não gere maiores problemas de compreensão.

O poema, como toda sua poesia, é simples - mas isso significa o quê? Simples em sua escrita que se apossa da linguagem oral, simples na escolha vocabular, na pontuação, na sua constituição em uma única estrofe, na inexistência de métrica e rima. Mas sua simplicidade é uma armadilha que esconde um sofisticado trabalho de elaboração poética, resultado de descobertas feitas pelo Modernismo e moldadas, refinadas por mais meio século de poesia. As principais referências, neste poema, são a paródia e o caráter inaugural que ele apresenta. Se o considerarmos uma profissão de fé, a exemplo de muitos em que autores, sob o título de "Poética", ou "Arte Poética", ou mesmo "Profissão de Fé", expunham sua perspectiva perante a poesia, veremos em "Com licença poética" a evidência de que o poema se constrói expressando por si mesmo sua forma possível, isto é, para tal voz poética que ora se apresenta esta é a linguagem (poética) que a define como tal.

O poema é composto por onze orações completas - um número considerável se levarmos em conta serem apenas dezoito versos - sintaticamente regulares, sem inversões e quase todas com o sujeito (primeira pessoa) oculto. São orações curtas, de caráter informativo: parecem querer dar a conhecer ao leitor a voz poética que constrói o poema. Começa com um verso zombeteiro - pela paródia ao anjo torto de Drummond - onde um "anjo esbelto", portanto especial, talvez belo, anuncia à poeta (e anunciar é um verbo solene) que seu destino será carregar bandeira. Mais nobre do que ser "gauche na vida", carregar bandeira subentende também uma postura de apresentação, de abre-alas; a voz poética tem noção do que repete e inova simultaneamente, mas também de que, assumindo-se feminina, coloca-se de forma distinta: não sexualmente, mas poeticamente. No quarto e quinto versos de "Com licença poética", uma definição: a mulher é uma espécie, e ainda

envergonhada. Ora, tal particularização do dito sexo frágil é polêmica mas não passiva. É, antes de tudo, justamente uma particularização, novamente não sexual, mas poética.

Subterfúgios, defeitos e qualidades todos possuem, difícil é assumi-los. O nono verso, afirmação construída a partir de uma negação "Não sou tão feia que não possa casar" é mais um momento de riso do poema, tratando de dois elementos "pejorativamente" ligados somente aos interesses femininos: a beleza e o casamento. E pior: submetendo este àquela. O verso seguinte continua a oração de forma inusitada, falando do gosto por uma cidade; e a oração, já no décimo verso, termina com uma opinião incerta: "ora sim, ora não, creio em parto sem dor", remetendo novamente o poema ao universo feminino.

Se ao homem é dada a participação no momento da concepção, a partir daí o "encargo" é apenas da mulher. Gravidez e parto fazem parte de um universo sexualmente marcado que gerou para si uma mística própria. A possibilidade do parto com ou sem dor, ligada tanto à sorte, à credence popular como à benevolência de uma Nossa Senhora do Bom Parto, faz parte desse universo estritamente feminino igualmente povoado pela inevitável submissão da mulher aos seus ciclos naturais. A voz poética aproveita e brinca ainda: o "ora sim, ora não" parece provindo diretamente de uma observação jocosa à dita volubilidade feminina.

Entretanto, essa voz aceita o seu cargo pesado: "Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina." A adversativa com que se inicia o verso parece dobrar o poema, como se neste ponto começasse uma segunda parte, onde, já apresentados os subterfúgios, a voz poética aceita carregar sua bandeira - as duas orações curtas,

lado a lado, reforçam a determinação do “sim” ao anjo e colocam, sutilmente, uma atitude poética.

Aceitar uma sina é curvar-se perante algo sobre o que não temos escolha. Escrever o que se sente também. A voz poética toca aqui no contraditório terreno da inspiração. Em entrevistas a autora sempre afirmará: “Acredito que o texto nasce de

um lado ignoto da alma, na terceira margem do rio. Nesse lugar, a lógica e a razão deve (sic) se portar como servas reverentes.”⁶

Assumindo sua sina, a poeta inaugura linhagens e funda reinos. As palavras linhagem e reino remetem a um universo restrito ao sangue azul, talvez antigo, e delegam ao poeta uma espécie de honra nobre pela sua obra. O vocabulário atesta o orgulho da descendência, seja carnal ou poética. E se os Orfeus de nossa história sempre cantaram tristemente, o poema também se confessa dor, mas esta não é amargura - esta poesia se revela em vitalidade e alegria. Em toda obra, o reconhecimento constante da tristeza se dará em oposição ao desejo de alegria, ambos os sentimentos fazendo parte da vida e contradições humanas. A tristeza “sem pedigree” é espontânea como a alegria que nega a nobreza solene e a beleza poética da amargura.

Uma atávica - sempre presente a memória da família - vontade de alegria se presentifica no poema com o riso paródico dos dois últimos versos. A voz poética demonstra então que não está inerte perante seu cargo: aceitou-o rindo e debochando da maldição masculina de “ser coxo na vida”. “Mulher é desdobrável”. Sim, desdobrável em atos - até poeta pode ser - e em vidas: filhos. E a última oração, a mais rápida de todas, sujeito e verbo apenas, coloca pela primeira vez o

⁶PRADO, Adélia. Adélia Prado defende a literatura confessional. *Estado de São Paulo*, 22 ago. 1994. Entrevista.

pronome "eu", oculto até este momento do poema. "Eu sou". Eu sou desdobrável, eu sou nem tão feia, eu sou de espécie ainda envergonhada, eu sou mulher (encontramos aí um exemplo dos constantes duplos, dos desdobramentos desta poesia, como a negação que se desdobra em afirmação, forma tão constante na fala mineira). A oração fecha o poema significando uma consciência e um sim: aceito ser poeta.

No segundo poema do livro, "Grande desejo", a autora, como Drummond no imperativo do anjo "Vai, Carlos!", coloca seu próprio nome:

GRANDE DESEJO

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta.
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
claridades atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar e chorar,
requeitada e esquisita como uma dama.

Aproveitando-se da rima entre Cornélia e Adélia, consegue uma sonoridade que surpreende pelo uso do próprio nome da autora, como havia feito Drummond, em *Poema de sete faces*. Cornélia é o exemplo clássico de mulher e mãe: viveu em Roma, provavelmente entre 189 e 110 a.C.; tendo ficado viúva, dos doze filhos guardou apenas uma filha e dois filhos, Tiberius e Caius Gracus, a quem educou com extremo rigor e com a intenção de transformá-los em estadistas. Senadores, famosos por seu gênio, fizeram grandes transformações em Roma e foram ambos

assassinados de forma violenta. Da negação desta Cornélia, mãe dos Gracos, é que Adélia (a do poema) se mostra: mulher do povo, mãe de filhos. Novamente se afirmando mulher, novamente sem pedigree, reencontramos a mesma voz do poema anterior. Ainda: a dor e a alegria são “sensibilidades sem governo”.

E a sina também se apresenta no “Quando escrever um livro”. É contudo nos lugares aonde irá com ele que descobrimos alguns universos dos mais presentes nesta poesia. A igreja corporificando a religiosidade, já mencionada indiretamente na “fortíssima voz para cantos de festa”. A lápide, o cemitério: tanto quanto a religiosidade e a fé, fazendo inclusive parte delas, a morte é lembrada, insistentemente, na obra. E o descampado? Não há referência direta, evidente, mas este é um espaço desabitado, um grande vazio, um espaço de solidão. É o lugar da meditação. E com o livro e o choro a mulher do povo será então também uma dama - o orgulho pela linhagem.

O terceiro poema do livro é "Sensorial":

Obturação, é da amarela que eu ponho.
Pimenta e cravo,
mastigo à boca nua e me regalo.
Amor, tem que falar meu bem,
me dar caixa de música de presente,
conhecer vários tons pra uma palavra só.
Espírito, se for de Deus, eu adoro,
se for de homem, eu testo
com meus seis instrumentos.
Fico gostando ou perdôo.
Procuró sol, porque sou bicho de corpo.
Sombra terei depois, a mais fria.

Feito de simplicidades e cotidianos, o poema permite que universos semânticos geralmente desconhecidos da poesia vejam-se de repente em versos. Existe na poesia de Adélia uma espécie de presentificação da "coisa", um processo concreto, ainda que poético, onde o emprego literal de palavras como “obturação”

não utiliza sutileza alguma para maquiá-la. O regalo da pimenta e do cravo na boca nua é também tão absolutamente sensível, sensorial, que mesmo à leitura o paladar se aguça.

“Amor tem que falar meu bem.” O quarto verso muda o assunto, a referência inicial, mas se constrói da mesma forma: a frase invade o poema fazendo uma afirmação peremptória, reforçada neste caso pelo caráter imperativo da oração. E a oralidade tem sua importância relevada neste poema, como será também em muitos outros: os “vários tons pra uma palavra só” fazem parte da sedução e permitem ainda uma sutil menção erótica. Mais sutil realmente que a de outro verso, onde o espírito do homem - se quisermos compreendê-lo aqui como sexo masculino - será testado com os seis instrumentos, pois os cinco sentidos humanos somariam-se na mulher a um sexto, a intuição. O homem posto à prova do feminino define ainda mais a voz poética e abre uma perspectiva não muito comum à poesia, a do homem, e não da mulher, que é analisado, testado, julgado: “Fico gostando ou perdôo”.

Após a afirmação sobre o Espírito de Deus - adorado - ou do homem, a voz poética volta-se novamente ao concreto, mas ao concreto mais individual possível: o próprio corpo. A necessidade do sol em reação à sombra fria remete à dualidade vida e morte, assim como já se falou de corpo e espírito. Sensorial é a percepção que se tem portanto seja do universo físico, seja do espiritual. O tato, o paladar, o olfato, a visão e a audição são usados, junto à intuição, para perceber esses dois universos, e a própria consciência de vida e morte é expressa a partir de sensações de calor e de frio.

A poesia se dá enquanto revelação. Não no sentido de manifestação do divino, pelo contrário, compreenda-se revelação no que diz respeito à linguagem

poética. A poesia de Adélia Prado parece “tirar o véu” do poema, das orações, das palavras, revelá-las mais puras e próximas do seu sentido primeiro. Esta atitude não prescinde da metáfora, absolutamente, é antes um fazer poético que inventa a “palavra-coisa”. A epifania, presente na poesia da autora, a que se refere Affonso Romano de Sant’Anna⁷, estaria portanto mais estritamente ligada à revelação pela própria palavra, numa relação de linguagem que se aproxima do metalingüístico. A ausência de sutilezas e disfarces para as palavras é tão refinada nesta obra que acaba por se fazer finalmente poesia.

Em “No meio da noite” a voz poética acorda o seu amor para contar-lhe um sonho, ao que ele responde: “as mulheres são complicadas./ Homem é tão singelo./ Eu sou singelo. Fica singela também.” Apesar do pedido do homem, a própria palavra singela destaca-se, nova e enigmática e a atropela. Ser complicada ou singela não significa compreensão - é como um “ser ou não ser”: eis a questão feminina que se impõe. Novamente as orações rápidas, curtas, principalmente nos versos que representam a fala do homem: a oralidade não permite sintaxes complicadas. É preciso também dar atenção à introdução de uma outra voz, criando uma estrutura de diálogo e resultando em uma constituição prosaica.

Como uma história contada oralmente é que se constrói também “Círculo”:

Na sala de janta da pensão
 tinha um jogo de taças roxo-claro,
 duas licoreiras grandes e elas em volta,
 como duas galinhas com os pintinhos.
 tinha poeira, fumaça e a cor lilás.
 Comíamos com fome, era 12 de outubro
 e a Rádio Aparecida conclamava os fiéis
 a louvar a Mãe de Deus, o que eu fazia
 na cidade de Perdões, que não era bonita.
 Plausível tudo.

⁷ SANT'ANNA, Affonso R. de. Adélia: A mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. *O Coração...*

As horas cabendo o dia,
 a cristaleira os cristais
 - resíduo pra esta memória -
 sem uma palavra demais.
 Foi quando disse e entendi:
 cabe no tacho a colher.
 Se um dia puder,
 nem escrevo um livro.

Neste “círculo” espacial da sala de janta da pensão uma percepção deixou na memória dos sentidos objetos, poeira, fumaça e cor. Mas a apreensão e a compreensão do momento e do espaço é peculiar.

Como uma lembrança que se narra oralmente, o segundo verso traz o verbo “ter”, menos erudito, mais próximo, no sentido de existir, haver. Assim também a comparação entre as taças e as licoreiras com as galinhas e seus pintinhos, que trazem à sala de jantar, espaço nobre, o quintal e o terreiro. Novamente o verbo “ter”, já no quinto verso, revela a existência de um universo construído entre a realidade e a lembrança: o ambiente esfumaçado, poeirento, onde predomina a cor lilás parece saído diretamente das teias de um passado remoto, como armadilhas da memória que é capaz, ela própria, de recriar realidades difusas, frutos de apelos antigos dos nossos sentidos.

Criado/revelado o espaço, há então um outro tipo de localização: uma data, um feriado, que, como os ciclos, se repetem sempre, sem a necessidade de uma precisão: assim não temos o ano. Reconhecemos novamente, no sexto verso, o passado revelado pelo verbo ser em “era 12 de outubro” (dia dedicado pela Igreja Católica a Nossa Senhora Aparecida), aos mesmos moldes de “era uma vez”. Mas esta realidade pretérita e tênue entra em choque com a afirmação “Comíamos com fome”. Ora, a fome, como necessidade física, é premente, presente, não combina com a imprecisão da memória. Constante em toda a obra, é mais um duplo do

poema: como a sala de janta e o terreiro, o incerto e o urgente. Assim também o uso do verbo “conclamar”, enfático e pomposo, e mais que isso, *conclamar* fiéis para uma louvação é um apelo à participação em um ato litúrgico, sagrado. Em meio a “tinhas” e “galinhas” o verbo se destaca. Como também a quebra de expectativa que se dá na afirmação de que a cidade de Perdões não era bonita. A palavra “perdões”, dando nome à cidade, reafirma também a idéia de louvação, de prece enquanto um pedido de perdão.

Podemos dividir o poema em duas partes. Essa primeira metade, contendo nove versos, obedece à observação feita sobre a narração e a lembrança de um espaço e um tempo. Já os nove últimos versos se distinguem pelas orações curtas e afirmações de descobertas definitivas - o próprio poema celebra os resíduos da memória, “sem uma palavra demais”. Como em “Plausível tudo”. Plausível, aceitável, admissível tudo e toda a memória revelada. Mas plausível pode significar também “digno de aplauso”, ou neste caso, de poesia, pois como será posto mais tarde em *O coração disparado*, “qualquer coisa é a casa da poesia”. Assim o estranhamento, por vezes gerado por essa obra, em razão dos universos trabalhados.

A perfeição das coisas do mundo “As horas cabendo o dia,/ a cristaleira os cristais” e a consciência aguda disso, ganha *status* metafísico, transcendendo o poema. Como a compreensão do tacho e da colher que se invadem e complementam. Um entendimento maior de um mundo; a existência não se dá por si só, ela interdepende.

O poema termina novamente com uma quebra de expectativa. O aprendizado do mundo necessita da poesia (afinal o poema/livro está feito) - mas note-se bem, o aprendizado é um processo, pois o livro se fará sempre enquanto não se puder

compreender, saber o tudo, o plausível tudo. Ou seja: para sempre se fará poesia, este é o *Círculo*, o ciclo.

Por isso a palavra às vezes tem força e existência próprias, como vemos em "Antes do nome":

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o 'de', o 'aliás',
o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível
muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infreqüentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.

A fé é cristã, mas não encontraremos na poesia de Adélia Prado pregações ou preceitos carolas - ela está plena da linguagem (note-se o tom profético do oitavo e nono versos de "No meio da noite": "A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos / da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos.") e da imagética bíblica (peixe, vinho, trigo, pão). A própria poesia, enquanto palavra, é revelação, e mescla medo e reverência religiosos: "Puro susto e terror". A epifania, "revelação abrupta de verdades"⁸, aparição divina, é o peixe-vivo, e se faz presente em vários momentos da obra, servindo, segundo a crítica, para compará-la a Clarice Lispector.

"Antes do nome" revela a procura dessa poesia por um momento primordial, primevo: a voz poética quer o caos anterior, original, de onde emergem a sintaxe, as preposições, conjunções, os artigos: o poema se constrói assim enquanto

⁸Id. *ibid.*

metalinguagem. Até o quinto verso temos, entre aspas, tais elementos como que consubstanciados em objetos de escolha, presentificados na poesia enquanto seres de existência própria. Seu uso metalingüístico se faz poético na medida em que a linguagem do poema se constrói utilizando-os em aspas e compondo-os com locuções como "esplêndido caos", "sítios escuros". O "que", por exemplo, palavra pertencente a inúmeras classes de palavras e justamente por isso rica e indefinida simultaneamente, é a "incompreensível muleta": concretizada em objeto, a palavra alcança uma infinidade de outros significados e engrandece o horizonte metafórico do verso.

O sexto verso introduz o sagrado no poema, inseparavelmente, submetendo a compreensão do divino à linguagem. O uso da palavra Verbo - que simboliza Cristo, Filho de Deus - e a sua aplicação ambígua no poema - como verbo, palavra - faz o poema tocar o Sagrado através, novamente, da metalinguagem, e a afirmação: "Morre quem entender" é decisiva para a compreensão de poesia que o poema transmite. Assim como em "Círculo", a linguagem, a poesia, o livro é o aprendido, a tentativa de compreensão. Por isso é fatal o entendimento da linguagem, pois é desde o processo de entendimento que se faz a vida: sendo assim será a morte o término da aprendizagem. A idéia de fé invade o poema no sentido de que se deve acreditar na linguagem e não procurar compreendê-la, por isso a palavra existe para ser calada. Há a crença⁹ de que a articulação da palavra divina, do momento da Criação, dita de trás para a frente, desfaria tudo, palavras, homem e universo: esta seria uma apreensão da linguagem? A força da palavra pode ser oração ou praga, louvação ou impreciação; como a repetição dos mantras, das fórmulas encantatórias e mágicas: a palavra é grave, séria, sagrada. A poética toda

⁹Segundo tradição religiosa hebraica.

de um poeta está sempre inteira em cada poema, mas não dita, calada. A revelação total de uma poética, de toda a grave Palavra, do Nome, seria o Nada, o caos. Seria como, para um pintor, pintar a pintura; para um escultor, esculpir a escultura; para o músico, musicar a música. Para o poeta, seria a poesia da poesia, o poemada.¹⁰ Como uma importante revelação, e isto é o que o poema descobre, a palavra é susto e terror. A poesia, assim, também o é.

Da revelação divina da poesia, Adélia Prado inventa um modo poético. Dando a Deus e a João (Guimarães Rosa) os créditos de tudo o que cria.

A INVENÇÃO DE UM MODO

Entre paciência e fama quero as duas,
para envelhecer vergada de motivos.
Imito o andar das velhas de cadeiras duras
e se me surpreendem, explico cheia de verdade:
tô ensaiando. Ninguém acredita
e eu ganho uma hora de juventude.
Quis fazer uma saia longa para ficar em casa,
a menina disse: 'Ora, isso é pras mulheres de São Paulo'.
Fico entre montanhas,
entre guarda e vã,
entre branco e branco,
lentes para proteger de reverberações.
Explicação é para o corpo do morto,
de sua alma eu sei.
Estátua na Igreja e praça
quero extremada as duas.
Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,
vendo televisão,
ou tirando sorte com quem vou casar.
Porque tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

¹⁰FOGEL, Gilvan. "A propósito de um poema de João Cabral de Melo Neto". In: Revista Filosófico-Brasileira, nº 2, v.1, dez/85, Dep. Filosofia, Pós-Graduação IFCS, Rio de Janeiro, p. 25-43.

O humor presente no início do poema é resultado da artimanha absurda e engraçada dos motivos - "paciência e fama" - para envelhecer e da imitação da velhice para se ganhar juventude, aliada ao repentino uso de uma linguagem própria da fala: "tô ensaiando". Mas assim se vai descobrindo que voz poética é essa, que quer saia longa e fica entre montanhas (são recortados os horizontes de Minas Gerais) e que da alma do morto sabe. Encontramos novamente o desdobramento na ambigüidade de "entre branco e branco", na dicotomia de "entre guarda e vã" e no desejo da estátua na praça e na Igreja: o profano/mundano e o sagrado. Essa voz bebeu na *Bíblia* e no *Grande Sertão: Veredas* o modo que inventou. A sonoridade encontrada no eco de João e Sertão ao final do poema alcança uma tensão que poderemos chamar reverencial no poema e definitiva no conjunto da obra. O reverencial é o toque respeitoso da ponta dos dedos no sagrado. A tensão definitiva emerge das influências confessas.

Há outras menos definitivas mas talvez tão importantes quanto. Drummond, além do que já vimos, está em "Agora, ó José" e "Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade", em referências explícitas. Fernando Pessoa em "Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa". "A maçã no escuro", poema de *O coração disparado* lembra o romance homônimo de Clarice Lispector.

Em "Sedução", o título sugere o poema. Mais uma vez o modo poético se revela: é também sensual e erótico. A voz poética é temerosa e foge da poesia que lhe persegue. A sedução se dá como um ato sexual - língua, pau e pedra - é a palavra falada que seduz e entenece: "se descuida e fica meiga". A poeta foge mas é sete demônios mais fraca e pela ponta do pé a roda dentada de ferro a alcança. Não há mais como escapar e faz-se poesia. O erotismo presente nesse poema

resulta da sedução da própria poesia, mas é da relação homem/mulher que se constrói a metáfora.

Se em "Sedução" a busca do poeta pela própria poesia se realiza através de uma relação erótica, em "Guia" a poeta confessa que só a poesia a salvará justamente por ela ser a paixão de Deus pelo homem. Esta é a fé que se permite poesia, ou melhor, que se mostra em poesia. Brincadeira certamente herege para os mais rígidos acreditar que Cristo é um Salvador porque isto estava escrito atrás de um crucifixo de Congonhas do Campo. Do segundo ao quinto verso, "Falo constrangida, porque só Jesus/ Cristo é o Salvador, conforme escreveu/ um homem - sem coação alguma - / atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança/ de Congonhas do Campo", o poema atinge a linguagem prosaica (estrutura sintática, uso de travessões, da preposição conforme), que destoa do restante do poema (o qual mantém uma tensão de respeito religioso) provocando estranhamento e uma dose de humor. O roxo, cor freqüente nos ritos sagrados (principalmente católicos), está, no poema, debruçado na cerca, perdoando feiúras. Podia ser um poema profano, mas não é. É uma oração.

Os dois últimos versos desse poema alcançam uma beleza e uma profundidade raras, de uma percepção sobre poesia que só à própria é reservada: "Que outra coisa ela (a poesia) é senão Sua Face atingida/ da brutalidade das coisas?" Versos muito próximos de outros, de Rainer Maria Rilke, da primeira das *Elegias de Duíno*: "Pois que é o Belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos? (...)"¹¹ O Belo, na poesia, é o susto e o terror da palavra.

¹¹RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Globo, 1984. p.3.

Na segunda parte do livro intitulada "Um jeito e amor", a epígrafe retirada do Cântico dos Cânticos anuncia: desfaleço de amor. O Cântico dos Cânticos é o quinto dos Livros Poéticos do Antigo Testamento, e se constitui de cantos idílicos que falam do amor de uma pastora e um pastor. Também sobre amor falarão os dezenove poemas desta parte: o amor sofrido, o amor da moça solteira, o "Sempre amor", o amor desprezado de "A meio pau", o amor literário de "Bilhete em papel rosa - A meu amado secreto Castro Alves". O amor antigo de "Medievo", o "Amor feinho". O amor conjugal de "Para o Zé".

Em "A Serenata" encontramos o amor que aguarda, para usar um clichê, o seu príncipe encantado:

Uma noite de lua pálida e gerânios
 ele viria com boca e mão incríveis
 tocar flauta no jardim.
 Estou no começo do meu desespero
 e só vejo dois caminhos:
 ou viro doida ou santa.
 Eu que rejeito e exprobo
 o que não for natural como sangue e veias
 descubro que estou chorando todo dia, os cabelos entristecidos.
 a pele assaltada de indecisão.
 Quando ele vier, porque é certo que vem,
 de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
 A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
 - só a mulher entre as coisas envelhece.
 De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
 Como a fecharei, se não for santa?

A idéia romântica de esperar o amor e uma serenata, numa noite de lua pálida, entra em conflito com a constatação da passagem do tempo, registrada fisicamente pelo envelhecimento, doloroso pela perda da juventude. Também em conflito parecem estar os tempos verbais e seus adjuntos: no segundo verso o futuro do pretérito do verbo vir expressa uma incerteza que não combinará

propriamente com o subjuntivo “vier”, do verso doze (“Quando ele vier,...”) e o adjetivo adverbializado “certo” (“...porque é certo que vem”), que transforma uma fantasia, um desejo, em realidade iminente. Será entretanto justamente tal contraste que balizará no poema a dúvida entre a santidade e a loucura. Mais que simplesmente no poema, esses dois caminhos possíveis nos remetem novamente ao dualismo presente em toda a poesia da autora: cristã e herege, casta e sensual, doméstica e mundana, santa e doida.

Ainda em “A Serenata”, é importante relevar o décimo quinto verso : “ - só a mulher entre as coisas envelhece”. Ora, a juventude perdida representa especialmente para a mulher uma espécie de perda de um espaço, até mesmo social; cantada sempre em verso e prosa por sua beleza física, a mulher que já não a possui começa a pertencer a um outro “tipo” de mulher, quase um outro gênero. Assim, entre as coisas todas, só a mulher mudaria ao perder sua beleza jovial: cabelos e pele entristecidos. Esse tipo de constatação física revelado pela voz poética é colocada em conflito com o espírito amoroso que aguarda desde um passado não datado (até um futuro também incerto) a visita do cavalheiro.

A santidade ou loucura seriam as muletas necessárias para que tal se desse pois ambas possuem a coragem do claustro ou da exposição, a coragem que só a fé ou a ausência de lucidez permitem, e a indecisão entre elas é reprovada pelo que representa de artifício, de falta de naturalidade. O uso do verbo “exprobar”, no sétimo verso é próprio da linguagem litúrgica, é um verbo mais elevado, precioso, que sofisticava a linguagem do poema assim como o verbo “ assaltar” no sentido de acometer (verso onze). Ou ainda a colocação do adjetivo após os substantivos, como no segundo verso “ele viria com boca e mãos incríveis”, onde a estrutura sintática inversa acentua a erotização que será completada no verso seguinte

“tocar flauta no jardim”. O erótico se transforma em razão do poema ao levar-se em conta que a preocupação com a beleza física é antes de tudo uma preocupação sensual e que está no limiar da decisão de fechar ou abrir a janela. Assim como os outros poemas de “Um Jeito e Amor”, é de Eros que o poema trata.

A terceira e a quarta parte de *Bagagem* intitulam-se “Sarça ardente” I e II. “Sarça ardente I” é memória infantil da família, tias de meia grossa, primas; memória de tempo e corpo como em “O vestido”: “De tempo e traça meu vestido me guarda”.

Nos três últimos versos de “Janela” o poema se apropria de outra memória: a métrica e musicalidade das cantigas populares (sete sílabas, rimas ABCB): “Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão/ clarabóia na minha alma,/ olho no meu coração”, remete-nos não só a outro universo poético como também a outra dimensão espacial e temporal, a da província com crianças e cantigas de roda.

Em toda essa parte o saudosismo é melancólico, mas doce como a cantiga de roda. Entretanto, em “Sarça ardente” II, a memória surge triste, dolorida da saudade que a morte, presente em quase todos os poemas, deixa. Com poucas exceções, é da agonia e morte do pai que se fala. Em “O Sonho”, por exemplo:

O reconheci na fração do meu nome,
me chamou como em vida,
‘Délia, vem cá’.
Peguei nos pés do catre,
onde jazia sã sua cara doente,
e o fui arrastando por corredores cheios
de médicos, seringas e uniformes brancos.
Depois foi o dia inteiro o peito comprimido,
sua voz no meu ouvido, seus olhos
como só os dos mortos olham
e a esperança, em puro desconforto
e ânsia.

A linguagem plena de sentimento, mesmo aproximando-se muito do prosaico em sua estruturação sintática, é poética e tocante, graças ao ritmo da organização dos versos e da escolha vocabular, apesar da constante presença do real, quase cru (cruel) neste caso de médicos e seringas. A morte é a resposta que o poema oferece ao desconforto e à ânsia da esperança.

Também falando de morte, "A poesia" experimenta, em seus últimos versos, uma desconstrução da palavra, recurso quase ausente da poesia de Adélia Prado e que se torna aqui significativo dentro do contexto do poema. Ao se alongar o verso e a palavra, tenta-se também o alongamento da vida: " 'Morrer dormir, jamais termina a vida'./ jamais,/ jamais,/ ja/ mais".

A última parte de *Bagagem* chama-se "Alfândega". Não possui epígrafe e é feita de um só poema. Parece o *post scriptum* do livro. A poeta, presa na alfândega por falta de vaidade, perde, como fiança, um seu "dente de raiz". O que lhe resta são seu "choro por beleza ou cansaço", o "preconceito favorável a todas as formas de barroco na música" e o Rio de Janeiro que visitou e a deixou "suspensa". O que lhe resta é o que ela chama de "reféns": são sua bagagem.

2.2 *O coração disparado*

Dois anos após *Bagagem*, em 1978, surge *O coração disparado*. São sessenta e sete poemas divididos em quatro partes. A continuidade da voz poética da autora se comprova e a faz dizer em "Fluência": "Eu fiz um livro, mas oh meu Deus,/ não perdi a poesia". Alguns poemas se alongam, alcançam mais de trinta versos, como sempre, em uma só estrofe. Os mesmos universos continuam a ser

trabalhados, mas com uma linguagem que tanto mais se aproxima da oralidade, mais se apropria de estilos e universos semânticos raros à poesia.

Note-se o seguinte poema, da primeira parte do livro, intitulada “Qualquer coisa é a casa da poesia”:

LINHAGEM

Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias,
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia do seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
Minha mãe tinha um vestido só, mas
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
'Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não'.
Meu avô materno teve um pequeno armazém,
uma pedra no rim,
sentiu cólica e frio em demasia,
no cofre de pau guardava queijo e moedas.
Jamais pensaram em escrever um livro.
Todos extremamente pecadores, arrependidos,
até a pública confissão de seus pecados,
que um deles pronunciou como se fosse todos:
'Todo o homem erra. Não adianta dizer eu
porque eu. Todo homem erra.
Quem não errou vai errar'.
Esta sentença não lapidar, porque eivada
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
permaneceu inédita, até que eu,
cuja mãe e avós morreram cedo,
de parto, sem discursar,
a transmitisse a meus futuros,
enormemente admirada
de uma dor tão alta,
de uma dor tão funda,
de uma dor tão bela,
entre tomates verdes e carvão,
bolor de queijo e cólica.

A palavra ginecológica (de ginecologia, parte da medicina que se ocupa das mulheres, especialmente no que diz respeito a seus órgãos genitais; originada de "gines", mulher) no primeiro verso do poema, se aproveita do seu paralelo sonoro com a palavra genealógica (da raiz grega "gígnomai", gerar, diz respeito ao estudo das origens familiares, da linhagem) - a sonoridade é que cria a relação entre as palavras e este é um tipo de trabalho de linguagem que cresce neste segundo livro da autora.

A palavra linhagem, do título, é como que aprimorada em "fidalguias", no segundo verso, dando ao poema, que falará justamente dos antepassados, ares de nobreza ou aristocracia, presentes ainda nos "gestos marmorizáveis", dignos de serem postos no mármore, memoráveis. Mas tal expectativa de solenidade (já encontrada também nos primeiros poemas) começa a ser quebrada já a partir do quarto verso, onde anedotas familiares, nada nobres ou aristocráticas, começam a ser narradas. Narradas sim, mas em linguagem poética: "(...) Derrubou mato pra fazer carvão,/ até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza" e a união de universos tão distintos: "Meu avô paterno teve um pequeno armazém,/ uma pedra no rim,/ sentiu cólica e frio em demasia". Novamente a memória da família é resgatada no poema, construindo aos poucos na poesia da autora uma espécie de mitologia própria, formada pelo pai, a mãe, os avós, tios e primos, a história de uma "linhagem", uma "árvore ginecológica" que baliza e sustenta muitos poemas, os quais têm como mote, muitas vezes, o próprio discurso dos antepassados. Mais uma vez a palavra presentifica a sua referência, o discurso, a repetição dos atos, traz novamente à vida os parentes queridos; a memória é o alimento da saudade e dos ensinamentos. A poesia funcionaria então, aqui, como a narração da tradição, das lendas e histórias, assim como da religião do clã.

A fé religiosa emerge da palavra "pecadores", mas a sentença familiar é uma verdade universal, não ligada a nenhuma doutrina: "Todo homem erra." A seqüência da sentença faz rir pela sua insistência em se fazer verdade, o que faz a voz poética denominá-la de "sentença não lapidar". O humor em Adélia está geralmente presente ou em escolhas vocabulares ou nas entrelinhas de versos como esses; não é um humor que se constrói com a finalidade do cômico, mas sim o que poderíamos chamar de uma refinada e jocosa brincadeira de palavras, como a presente no primeiro verso na palavra "genealógica". A voz poética ainda se admira de tamanha dor em pessoa para quem existia apenas tomates verdes, bolor e cólica. O refinamento dessa dor em meio a tal mundo que "nunca pensou em escrever um livro" é causa de espanto, mas é também uma explicação de poesia, pois os tomates, o bolor e a cólica invadem o poema como a pedra no rim, as moedas, o carvão... O mundo real, concreto, é representado de forma não metafórica. Desse mundo nasce o poema assim como já havia nascido "uma dor tão alta,/ uma dor tão funda, uma dor tão bela".

Os versos e as palavras da obra se descobrem quando pronunciados, adquirindo assim seu exato peso. Por isso a importância de cada palavra, também por isso a pena pelo homem que jamais disse a palavra "crepúsculo". Ao mesmo tempo, permite-se o uso de palavras "socialmente condenadas: "morra a puta/ que pariu minha tristeza"; "Filho-da-puta se falava em minha casa,/ desgraçado nunca, porque a graça vem de Deus". Em outro poema, afirma que seu saber da língua é "folclórico", mas cria ainda neologismos poéticos como "violoncelírio" e "sexofone" ou jogos como: "Tomo o nome de Deus num vão".

A voz feminina se manifesta novamente através da sensualidade. Em "Nem um verso em dezembro" o tom é confessional e está estreitamente ligado à

descoberta do próprio corpo de mulher: "Movo as pernas sem conter meus quadris/ como deveria ter feito a vida toda,/ pra conquistar o mundo/ (...) e mesmo tendo marido explorei meu corpo/ (...) Minha alma quer copular". Quando a religião se faz presente, o contexto pode mudar, mas a perspectiva é a mesma pois corpo e sexo são dádivas divinas. O humor não é proibido: o riso também vem de Deus.

MOÇA NA SUA CAMA

(...)

Não quero chá, minha mãe,
quero a mão de frei Crisóstomo
me ungindo com óleo santo.
Da vida quero a paixão.
E quero escravos, sou lassa.
Com amor de zanga e momo
quero minha cama de catre,
o santo anjo do Senhor,
meu zeloso guardador.
Mas descansa, que ele é eunuco, mamãe.

A identidade carnal do homem em sua relação com Deus ainda pode alcançar o escatológico, o excremento, ou a mais refinada alegoria, assumindo o discurso religioso pela posição do adjetivo - "Magníficos são" - e pela escolha vocabular - "cálice e vara".

ENTREVISTA

Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa de sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que eu dissesse maldição,
só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.
A mulher que me perguntou cheia de ódio:
você raspa lá? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.
Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,
peludo ou não.

Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,
 não porque uso luva ou navalha.
 Que pode contra ele o excremento?
 Mesmo a rosa, que pode a seu favor?
 Se “cobre a multidão dos pecados e é benigno,
 como a morte duro, como o inferno tenaz”,
 descansa em teu amor que bem estás.

Este poema pertence à última parte do livro, “Tudo o que eu sinto esbarra em Deus” (título que estaria muito bem colocado em uma possível definição para esta poesia). O humor presente nas explicações sexuais do poema vem do inusitado do tema - existe um choque entre o mundano das perguntas e a sabedoria bíblica das respostas e na justaposição das duas linguagens a crítica maior que se faz pode ser percebida desde o título. Nem sempre as vozes são compatíveis nas entrevistas - a malícia do inquiridor pode ser sua própria armadilha.

As divergências morais expostas no poema são mais uma tentativa de explicação da compreensão do Sagrado defendida por toda esta poesia. A afirmação de que o destino do homem é a santidade não deve subentender toda uma carga moral preconceituosa, carola, beata ou intelectual e sexualmente limitada. A fé cristã no juízo final explica a idéia de santidade: divididos os pecadores dos merecedores do reino do céu, serão estes últimos realmente santos por terem recebido, em razão dos seus atos, a beatitude eterna. Ora, Deus não teria criado o homem senão para este fim e é por sua própria escolha e culpa que ele se desviou do bom caminho. A santidade, portanto, assim como a dádiva do paraíso, seria o verdadeiro destino do homem desde o momento de sua criação.

O poema se constrói como muitos dos poemas da autora. Diálogos prosaicos se misturam a versos de tom bíblico e repetições litúrgicas (“Santo, santo, santo...”) sublimando o cotidiano, o doméstico ou mesmo tabus sexuais, em Sagrado, ou melhor, em poesia: esta convivência de linguagens diferentes dá à

poesia de Adélia Prado muito da sua riqueza e vigor, aproximando universos seja de forma pueril, como em “Moça na sua cama” (citado na p. 13) seja em tom sábio, quase sacerdotal, como em “Entrevista”.

Mas esta poesia se permite também sensualidades puras onde a alma se eleva apenas pelas vagas de calor, sem a interferência do sagrado:

A MAÇÃ NO ESCURO

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
empilhado até o meio de seu comprimento e altura
com sacas de cereais.
Eu estava lá dentro, era escuro,
estando as portas fechadas
como uma ilha de sombra em meio do dia aberto.
De uma telha quebrada, ou de exígua janela,
vinha a notícia da luz.
Eu balançava as pernas,
em cima da pilha sentada,
vivendo um cheiro como um rato vive
no momento em que estaca.
O grão dentro das sacas,
as sacas dentro do cômodo.
o cômodo dentro do dia
dentro de mim sobre as pilhas
dentro da boca fechando-se de fera felicidade.
Meu sexo, de modo doce,
turgindo-se em sapiência,
pleno de si, mas com fome,
em forte poder contendo-se,
iluminando sem chama a minha bacia andrógina.
Eu era muito pequena,
uma menina crisálida.
Até hoje sei quem me pensa
com pensamento de homem:
a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés
reage em vagas excêntricas,
vagas de doce quentura
de um vulcão ameno,
me põe inocente e ofertada,
madura pra olfato e dentes,
em carne de amor, a fruta.

O poema faz emergir, através de sensações e metáforas, a sensualidade da descoberta do corpo e sua já madura consciência como objeto de desejo. O escuro do cômodo é o simulacro de algo ainda mais escuro, escondido, dissimulado até anatomicamente: a maçã. O poema se constrói assim, através de revelações - “Meu sexo, de modo doce,/ turgindo-se em sapiência,” - e metáforas - “vagas de doce quentura/ de um vulcão que fosse ameno”.

A Maçã no Escuro é também o título de um romance de Clarice Lispector, uma das lembranças constantes, que se dá por certas características comuns a ambas, quando se fala de influências em Adélia Prado. O ponto de vista, a voz feminina presente em suas obras aproxima-as já ao primeiro olhar. O armazém antigo, a escuridão, a descoberta do sexo, são elementos que rodeiam também o protagonista do romance, Martim:

Mas com o riso o sono desapareceu, e no escuro ele estava inquieto. A rosa que inadvertidamente ele tocara no jardim deixara-o escoiceante como um cavalo que retém o galope. A essa altura as coisas tinham de algum modo perdido o tamanho material. Ninguém jamais teria por um segundo se defrontado com o oco de onde saem as coisas sem ficar para sempre com a indocilidade do desejo. Picado por uma vontade de aproximação, estava indomesticável e afoito. Que é que eu tenho? estranhou-se. Alerta, farejante. Um minuto depois reconheceu que estava no estado de alma de agir ou de amar. Acontecia que ele não podia fazer uma ou outra coisa: não tendo prática de lidar, sem se ferir, com o ato criador, evitou-o; e a noite era vazia, sem o amor de uma mulher.¹²

“O grão dentro das sacas,/ as sacas dentro do cômodo,/ o cômodo dentro do dia/ dentro de mim sobre as pilhas/ dentro da boca fechando-se de fera felicidade.” Esses versos repetem novamente o já visto em “Círculo”, poema de *Bagagem*: “As horas cabendo o dia,/ a cristaleira os cristais/ (...)/ cabe no tacho a colher.” A consciência aguda das coisas do mundo - entre as quais se encontra o homem - e de sua complementaridade, ao contrário de representar mais uma oposição ou

¹²LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 170.

ambigüidade nessa poesia, revela a idéia de completude, perfeição e complementaridade proveniente desse exato estado das coisas.

Ao universo maternal - feminino - nos remete outro poema, “Esperando Sarinha”, onde uma voz maternal assume o discurso das histórias infantis usando repetições e diminutivos, como um tatibitati que adulto inventa para se comunicar com criança: “Estou fazendo um vestido,/ uma tarde linda e um chapéu,/ pra passear com Sarinha,/ quando Sarinha acordar.”

E a mulher, para fazer tremer puritanas diz: “Quero braceletes/ a companhia do macho que escolhi.” Em “Tempo”, a vaidade percebe o correr dos anos e a maturidade aprendeu a fome de se saber não sábia, ansiosa de vida:

(...)

Neste exato momento do dia vinte de julho
de mil novecentos e setenta e seis,
o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome.

Neste mesmo poema, aparece pela primeira vez o nome de Jonathan, o qual será retomado nos livros seguintes. Jonathan, ou Jônatas é um personagem do Antigo Testamento, do Livro primeiro de Samuel. Filho do Rei Saul, sucessor de Samuel, Jonathan salvou o povo de Israel com sua coragem e sua fé (o Deus dos judeus defende-o contra centenas de filisteus). Durante um diálogo entre Saul e Davi, Jonathan sente sua alma ligada a este. Sabendo disso, Saul convida Davi para viver junto a eles. Estabelecendo uma aliança e uma grande amizade, Jonathan salvará a vida de Davi quando da ira de Saul. Em uma batalha contra os filisteus, pai e filho serão mortos e mais tarde pranteados por Davi. Além disso, podemos buscar na sua significação (originado do hebraico *Yo-nathan*, “dom de Deus” ou

“presente de Deus”) a razão da escolha de tal nome. Na poesia de Adélia Prado, Jonathan parece representar o masculino, o homem, ou ainda a parte masculina experimentada em poesia. Em entrevista a autora revela: “A parte feminina eu já conheço. Quero a masculina.”

2.3 *Terra de Santa Cruz*

Após dois livros de prosa, *Solte os Cachorros* (1979) e *Cacos para um Vitral* (1980), Adélia publica novamente poesia. *Terra de Santa Cruz*, de 1981, possui quarenta poemas, alguns com muitos versos e outros mais curtos. Com este livro a poesia da autora aparece plena, madura. Alguns poemas se alongam ainda um pouco mais, a linguagem parece ora mais ousada, mas não há realmente mudanças em relação aos outros. Há, ao contrário, a reafirmação dos dois primeiros livros.

Terra de Santa Cruz foi o primeiro nome recebido pela terra brasileira. Os títulos dos três capítulos do livro (“Território”, “Catequese”, “Sagração”), nos lembram ainda etapas da colonização, da descoberta do território à catequese e posterior sagração. Na verdade, a terra já estava consagrada desde seu nome: para sempre cristã e católica.

A primeira parte se inicia com uma citação de Guimarães Rosa, uma das influências confessadas da autora: “...Os tristes e alegres sofrimentos da gente...”, a alegria e a tristeza, mais uma vez. Encontramos aí o primeiro poema, “A boca”, que abre o livro com um apelo divino: “Se olho atentamente a erva no pedregulho/ uma voz me admoesta: mulher! mulher!/ como se me dissesse: Moisés! Moisés!//

Tenho missão tão grave sobre os ombros/ e quero só vadiar.” Perante Deus, a poeta é mulher antes de ser Adélia e poeta. Esse é o primeiro reconhecimento desse “Território” de poesia descoberta pelo chamado divino: o universo religioso da poeta. Releve-se ainda a insistência no vocativo, bastante freqüente e significativo na obra. Alguns livros depois, em “Genesiaco”, poema de *O pelicano*, encontraremos: “os vocativos/ são o princípio de toda poesia.”

E sempre a Santa Cruz, o Espírito Santo, rondando a poesia. Já ao final da primeira parte, em “O anticristo ronda meu coração”, a voz poética se pergunta continuamente por quê: “Por que tão arduamente vivo/ se meu desejo único é ser feliz?” E continua:

(...)

Que vasta infelicidade no planeta!
Tão vasta que cortei os cabelos,
eu que os desejo longos, mesmo brancos.
E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos de Deus?
A antilírica quer me matar, me comer, me cagar,
nesta tarde de pó e desgosto.

O poema se permite ousadias vocabulares que coexistem sofisticções sintáticas como nos versos: “...arduamente vivo” e “...meu desejo único...”

A linguagem da antilírica devora, ainda que sem se explicar. Em “Casamento”, no entanto, o lirismo se oferece em abundância:

CASAMENTO

Há mulheres que dizem:
Meu marido, se quiser pescar, pesque,
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram,
ele fala coisas como ‘este foi difícil’

‘prateou no ar dando rabanadas’
 e faz o gesto com a mão.
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
 atravessa a cozinha como um rio profundo.
 Por fim, os peixes na travessa,
 vamos dormir.
 Coisas prateadas espocam:
 somos noivo e noiva.

O feminino se assume sem a preocupação da divisão de trabalho e se edifica pela busca da poesia: para se experimentar a memória do primeiro silêncio e da primeira noite. O rio profundo que atravessa a cozinha rompe a barreira do tempo, transborda a memória e acaba por inundar de lirismo a banalidade de se limpar o peixe. Esta é uma das características mais lembradas em Adélia: a poetização do cotidiano, o banal feito poesia. É certamente através de algumas sintaxes particulares, de um vocabulário ora comum ora sofisticado e invulgar, da existência de universos distintos que se invadem e coabitam que esta poesia se tece.

É interessante perceber, no que diz respeito, por exemplo, à sintaxe, que a autora não comete ousadias que desrespeitem a gramática tradicional (ou muito poucas, como em “Casamento”: “só a gente sozinhos na cozinha”, utilizando, na verdade, um outro padrão). Seus versos são completos e, mesmo se uma oração se estende por mais de um verso, elas terminam sempre bem pontuadas, seguidas então por uma maiúscula. As concordâncias são também perfeitas. É assim além da linguagem que encontraremos a simplicidade desta poesia, que tanto a aproxima da linguagem falada: os universos cotidianos de que já falamos; a mistura, na justa medida, de níveis lingüísticos diferentes (do refinado ao comum ou até mesmo ao vulgar e o escatológico); e principalmente a voz poética sempre bem colocada em sua primeira pessoa, assumindo um tom por vezes quase narrativo e prosaico, mas confessional e poético.

Em “Branco” percebemos novamente a simplicidade como disfarce de algo mais profundo:

BRANCO

É no sonho que voltam para dar testemunho,
insistentes e fustigados,
batidos de halo e nimbo, uma legenda só: pungência pura.
O que sempre falam as palavras não dizem.
Sustidos no alto clima de claridade e pedras,
sol sobre tufos verdes e areia, vento desencadeado,
os fixos olhos dos que viram Deus avisam.
Misericordiosos e imóveis.

Este foi um poema bastante comentado pela crítica. Alguém o chamou de metafísico e o rótulo serviu. Vários poemas falam de sonhos, mas “Branco” fala dos mortos. Não é uma simples referência a mortos queridos, mas um testemunho destes. Envolto em um ambiente algo fantasmagórico, entre galático (os halos são nuvens quase esféricas de meteoros, que refletem ou refratam luz, e envolvem o Sol e a Lua, por exemplo, ou galáxias inteiras; já os nimbos podem ser tanto nuvens densas, escuras e de baixa altitude como também uma espécie de halo) e sagrado: na verdade, halos e nimbos são usados, pela imagética católica, para ilustrar figuras de santos ou mesmo representações divinas (são as auréolas, as nuvens sob os pés, a Santíssima Trindade colocada em tronos no céu e todas as situações etéreas já inventadas para criar o apelo respeitoso do sagrado e, note-se bem, para opô-lo ao terreno, ao telúrico e, mais ainda, às ígneas profundezas do inferno).

Além disso, os mortos mostram-se sobre altos climas (aqui no sentido de terra, país) de “claridade e pedras”, entre sol, areia e vento desencadeado (as aparições - como manda a tradição - sempre implicam assustadoras mudanças

atmosféricas). Inertes e clementes, alertam os vivos. Assim surgem no sonho, insistentes, comoventes e santificados (legenda é o relato da vida de um santo), dizendo o que as palavras não dizem: novamente a palavra primordial, o não-Nome, o não-poema. O entendimento da linguagem é a visão de Deus e da morte, como em “Antes do Nome”.

O título, “Branco”, também carrega toda a simbologia desta cor: ausência de mácula, pureza, inocência. No poema, é a imagem de sonho, a luz não decomposta que o invade para mostrar aqueles que se foram e que viram Deus. Também por isso a cor é branca: clareza, claridade, que se opõe a trevas.

O poema é metafísico apenas na medida em que trata da possível transcendência humana e da vida após a morte; afora isso, o poema é religioso, poeticamente religioso ou religiosamente poético. De qualquer forma, a autora nega o rótulo: “Isso até me surpreendeu, (...). Foi o único poema que poderia dizer ter escapado ao cotidiano, mas foi um poema que aconteceu. Eu jamais vou conseguir fazer poesia metafísica, poesia que não seja do cotidiano, pois são os únicos elementos que conheço, as únicas coisas que eu vivo e me são familiares.”¹³

Na segunda parte do livro, “Catequese”, que se inicia com uma citação do livro do Apocalipse, o religioso novamente aparece como fonte de poesia. Em “Festa do corpo de Deus”, o riso é inevitável mas não é intencional, no sentido de que o que se faz é uma poesia religiosa, em que ocorre um descentramento de tema e linguagem. O corpo de Deus é corpo como o humano também o é; é o signo “corpo” deslocado do registro religioso simbólico/abstrato e trazido para o âmbito concreto da anatomia:

¹³PRADO, Adélia. “Adélia chega à Terra de Santa Cruz.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 abr. 1981. Entrevista.

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro
 a poesia pulsa dolorosa,
 anunciando a paixão:
 “Ó crux ave, spes unica
 Ó passiones tempore”.
 Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério,
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus.
 É próprio do sexo o ar
 que nos faunos velhos surpreendo,
 em crianças supostamente pervertidas
 e a que chamam dissoluto.
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cegar com este embuste.
 E teu corpo na cruz, suspenso.
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 que apaixonadamente me revelas
 a inocência da carne.
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor,
 amor do corpo, amor.

O poema se permite uma mistura semântico-lingüística: trata de dúvidas religiosas, carnavais, psicológicas, usando o latim e o tom litúrgico, descrevendo o corpo divino do ponto de vista anatômico, utilizando exclamações espontâneas como as que a linguagem oral permite ao mesmo tempo em que utiliza a segunda pessoa do singular, mais rara, refinada talvez, mas certamente mais respeitosa. Como a maioria dos poemas da autora, os versos obedecem a uma ordem que

alcança o prosaico. Contudo, alguns versos parecem quebrar de alguma forma tal ordem, tal expectativa, fazendo aflorar o poético, como na anáfora: “E teu corpo na cruz, suspenso./ E teu corpo na cruz, sem panos:” e o imperativo em tu: “olha para mim”, que repete na verdade o “ora por mim” de muitas preces. Ou ainda o tom entre o memorial e o litúrgico: “Por séculos e séculos/ os demônios porfiaram/em nos cegar com este embuste.”

Bem construído, o poema é sugerido desde o título. Festa do corpo de Deus lembra imediatamente Corpus Christi, festa católica celebrada na quinta feira seguinte ao domingo da Santíssima Trindade. Entretanto, já o substantivo “corpo” escrito em minúscula introduz a primeira ousadia - poética. Os versos em latim: “O crux ave, spes unica/ Hoc passionis tempore”, presentes em cantos gregorianos, são parte dos antigos missais romanos, utilizados na liturgia da Via Sacra (procissão com orações e cantos que acompanha os passos de Jesus Cristo no Calvário). Estes versos do canto “O crux ave, spes unica” (o primeiro verso da oração é o que lhe serve de título) significam “Ó cruz, salve, esperança única/ Neste tempo da paixão” e eram cantados justamente na parada da crucificação. Encontramos assim sua relação com o poema: é o corpo exposto de Cristo, a sua nudez humana, que faz a voz poética descobrir assim também sua própria carne. E como tudo que vem de Deus, segundo a liturgia cristã, esta descoberta também é amor, amor do corpo.

O embuste de que se fala nesse poema permite uma consideração. Leia-se novamente:

Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram

em nos cegar com este embuste.

O gozo feminino, posto que não necessário para a reprodução, foi por muito tempo visto com maus olhos, principalmente pela Igreja Católica. À mulher sempre foi reservado o papel de esposa casta e mãe devotada, sendo que a menor demonstração de prazer de sua parte poderia resultar em uma desmoralização perante o marido. Houve casos, até mesmo no século XIX, de respeitáveis senhoras terem seus casamentos anulados perante a igreja, a pedido dos maridos, sob a acusação de “furor uterino” (muitas vezes tal argumento era simplesmente utilizado pelos homens que desejavam livrar-se de suas esposas). No poema, o ardil é revelado como um trabalho diabólico, e o prazer feminino atinge sua redenção. É importante ressaltar a peculiaridade deste poema que do sacro descobre e alcança o carnal, o erótico, mas que simultaneamente reafirma a poética do desdobrável, dos extremos que se reúnem, do universo que gera e permite seu oposto. Em *O coração disparado* encontramos um poema que fundamenta esses contrastes.

GÊNERO

Desde um tempo antigo até hoje,
quando um homem segura minha mão,
saltam duas lembranças guarnecendo
a secreta alegria do meu sangue:
a bacia da mulher é mais larga que a do homem,
em função da maternidade.
O Osvaldo Bonitão está pulando o muro de dona Gleides.
A primeira, eu tirei de um livro de anatomia,
a segunda, de um cochicho de Maria Vilma.
Oh! por tão pouco incendiava-me?
Eu sou feita de palha,
mulher que os gregos desprezariam?
Eu sou de barro e oca.
Eu sou barroca.

O desprezo grego é o mesmo embuste de que se fala em “Festa do Corpo de Deus”, e pensar-se feita de palha seria não compreender. A mulher se descobre barro, feita de terra, portanto, de carne como o homem, como Adão, e pode permitir-se o incêndio do sangue. Oca, porque as esculturas de barro que não o são, são sempre mais quebráveis, mais frágeis. E finalmente, barroca.

Uma das principais características da Arte Barroca, principalmente do Barroco ibérico (onde o peso da religiosidade católica era muito maior), são os conflitos constantes entre o espiritual e o terreno, o místico e o carnal. De retórica rebuscada, a linguagem barroca faz de afirmações, negações, do feio descreve o belo, de inversões constantes chega a definições poéticas; bastante presentes ainda nesta poesia do século XVII, a dúvida existencial e a culpa cristã.

Quando a poeta diz “Eu sou barroca”, é certamente muito desse caráter barroco que está também reconhecendo em sua poesia. Entretanto, a poesia de Adélia Prado parece incorporar de forma peculiar os conflitos barrocos. O conflito da carne versus espírito, por exemplo, resolve-se de forma inversa, sendo a própria religiosidade cristã (ou, como em “Festa do Corpo de Deus”, a iconografia católica) que possibilita e provoca o pensamento da carne. E ainda mais, justifica-o e o abençoa - ousadia de poesia moderna. Assim também se dá nos poemas em que a poeta se apossa de orações ou citações bíblicas, seja como citação ou paródia (permitindo-se inclusive o riso próprio a esta última). Mas o “Gênero” barroco dessa poesia está principalmente no que se refere aos constantes duplos, aos universos distintos, ora opostos, reunidos nos mesmos poemas, como dito no comentário sobre “Festa do Corpo de Deus”.

Terra de Santa Cruz termina com o poema “Sagração”, único poema da última parte, e que leva este mesmo título. A epígrafe desta parte pertence também

ao livro do Apocalipse: “...Vem! Vou mostrar-te a noiva...”: a poesia já encontrou seu território e se catequizou, permitindo-se agora toda palavra (a noiva está pronta). Na verdade, toda palavra é sagrada, todo uso que dela se faça, como no poema, é sagração: “E me chamou de vaca, como se dissesse flor, santa,/ prostituta feliz”.

2.4 *O pelicano*

Após *Terra de Santa Cruz* Adélia publica *Os Componentes da Banda*, prosa, em 1984. Passados três anos, surge *O pelicano*, um livro composto por trinta e quatro poemas dispostos em quatro partes: “Licor de Romãs”, “O jardineiro das oliveiras”, “O pelicano” e “Colméias”, todos com epígrafes bíblicas.

Encontramos mais uma vez a mesma linguagem e os mesmos grandes motivos. Alguns poemas se estendem a mais de 100 versos, mas a maioria não vai além de vinte e cinco. O cotidiano continua a se transformar em risonha poesia: “A dentadura encravou-se? Rezai,/ prometei abstinência por um ano/ para que a prótese malfeita se despregue da boca”, e a Deus se recorre para tudo, sendo que o próprio título remete a um símbolo caro ao cristianismo.

O pelicano já foi tomado, pela iconografia cristã, como um símbolo de Jesus Cristo, pelo (falso) argumento de que ele seria capaz de perfurar o próprio peito para alimentar seus filhotes. Este sacrifício da carne, visto como representação do sacrifício do Filho de Deus pelos homens, foi ainda relacionado à ressurreição,

pelo sangue que é vertido em outra vida. Ângelus Silesius, místico alemão do século XVII, usou-o em uma exortação aos cristãos: “Desperta, cristão morto, escreve Silesius, vê, nosso Pelicano te rega com seu sangue e com a água de seu coração. Se a recebes bem...estarás em um instante vivo e salvo.”¹⁴

O pelicano, no entanto, vai mostrar alguma mudança na poesia de Adélia Prado que só se tornará nítida em seu próximo livro, *A faca no peito*. Há uma unidade maior no livro assim como na composição de suas partes. Jonathan vai aparecer aqui com maior frequência, sintetizando ora o masculino, ora a própria representação do divino. A religiosidade, constante como vimos nos três primeiros livros, parece atingir aqui sua maior evidência e presença, mas com um tom ligeiramente diferente. Há uma certa insistência na idade que avança e no quanto ela representa seja no que diz respeito à perda da beleza juvenil, seja quanto à maturidade que parece denunciar uma calma maior, não só uma trégua mas uma paz advinda de uma compreensão finalmente adquirida.

A TRANSLADAÇÃO DO CORPO

Eu amava o amor
e esperava-o sob árvores,
virgem entre lírios. Não prevariquei.
Hoje percebo em que fogueira equívoca
padecei meus tormentos.
A mesma em que padeceram
as mulheres duras que me precederam.
E não eram demônios o que me punha um halo
e provocava o furor de minha mãe.
Minha mãe morta,
minha pobre mãe,
tal qual mortalha seu vestido de noiva,
e nem era preciso ser tão pálida
e nem salvava ser tão comedida.
Foi tudo um erro, cinza
o que se apregoou como um tesouro,

¹⁴CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

o que tinha na caixa era nada.
A alma, sim, era turva
e ninguém via.

A consciência do tempo presente revê os erros do passado. Não o que então era considerado erro, mas a moral que assim o considerava e que fez perder a juventude, vigiada em comedimentos. Também não se pode falar aqui de uma defesa do *carpe diem*, pois ela prescindiria da importância que se dará em toda a obra ao tempo de vida. O equívoco se deu na transladação, para o corpo, do que eram problemas da alma - é a esta compreensão de vida que as observações iniciais sobre *O pelicano* se referiam. A maturidade religiosa se dá numa pacificação dos sentidos do corpo e da alma, dando a cada um sua possibilidade de existir, sem comedimentos, sentimentos de pecado ou culpa.

É só quando a alma já encontrou para si seus remédios que se pôde chegar então à aceitação completa do corpo. Embora essa aceitação já estivesse presente desde o primeiro livro, será neste que ela se fechará de forma coerente e segura, partindo justamente da aprendizagem de mundo que o tempo oferece. Assim, a memória do ensinamento familiar é aqui, ao contrário de muitos outros poemas, posta em questão; não se trata de rebeldia filial mas de crescimento próprio e, isto é importante, consciência de que o tempo passa e as coisas mudam assim como as pessoas. Nesse sentido é impossível definir o trabalho de Adélia Prado como uma poesia de caráter tradicionalista ou moralista no sentido retrógrado e ultrapassado dos termos. “A transladação do corpo” é um exemplo de lucidez e crítica que essa voz poética também pode realizar.

E o tempo continua a passar:

A VIDA ETERNA

Meio século.
O peso dessa palavra ia me deixar de cama.
Não vai mais. Aprendo sabedorias.

Os alquimistas não são contraventores,
 cândidos sim, às vezes, como santos,
 acreditando em pedra, em peixe de sonho,
 em sinal escrito no céu.
 Onde está Deus?
 Abril renasce é do cosmos,
 no mais perfeito silêncio.
 É dentro e fora de mim.

E a vaidade feminina se transforma completamente em sabedoria. Se em “A serenata” e “Tempo” (de *Bagagem*) os anos que passam são pesados e tristes para a mulher pelo que lhe trazem de tristeza e velhice, em “A vida eterna” o fardo parece mais leve. Deus continua presente em todo o sempre de sua poesia, mas a mulher está agora mais sábia. A alquimista, cândida talvez, agora já controla o seu próprio tempo. No poema “A esfinge” repete: “Não quero contar histórias,/ porque história é o excremento do tempo.” Em “A bela adormecida” esta sabedoria se explica pela calma que os anos são capazes de trazer:

Estou alegre e o motivo
 beira secretamente à humilhação,
 porque aos 50 anos
 não posso mais fazer curso de dança,
 escolher profissão,
 aprender a nadar como se deve.
 (...)

A lucidez da idade descansa os sentidos e as obrigações. Poemas que falam de uma aprendizagem de vida falam também de poemas e do seu fazer-se. Metapoemas, “A rosa mística” e “O nascimento do poema”, desvelam uma poética.

O NASCIMENTO DO POEMA

O que existe são coisas,
 não palavras. Por isso
 te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
 como olharei montanhas durante horas,

ou nuvens.
 Sinais valem palavras,
 palavras valem coisas,
 coisas não valem nada.
 Entender é um rapto,
 é o mesmo que desentender.
 Minha mãe morrendo,
 não faltou a meu choro este arco-íris:
 o luto irá bem com meus cabelos claros.
 Granito, lápide, crepe,
 são belas coisas ou palavras belas?
 Mármore, sol, lixívia.
 Entender me seqüestra de palavra e de coisa,
 Por isso escrevo os poemas
 pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
 Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
 é o Espírito que me impele,
 quer ser adorado
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
 baldes, vassouras, dívidas e medo,
 desejo ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
 Não construí as pirâmides. Sou Deus.

O segundo poema explica e complementa o primeiro. Em “A rosa mística” a palavra-coisa dá forma ao passado, numa primeira consciência poética: assim se vence o tempo. A memória no poema não se corrompe, a palavra-coisa é indestrutível: como uma função, uma razão de poesia. “O nascimento do poema” repete o mesmo conceito de poesia já existente em *Bagagem*, no poema “Antes do nome”, para o qual o verdadeiro entendimento é impossível por significar o fim, a visão de Deus, um rapto, ou como neste poema de *O pelicano*, “é o mesmo que desentender”, ou ainda “Entender me seqüestra de palavra e de coisa,/ arremessa-me ao coração da poesia.” O poetar a poesia, alcançar seu coração, seria então o poema-nada, a palavra ausente porque já absolutamente compreendida. Seria, como já nos referimos, como para um pintor pintar a pintura. Assim, a palavra-coisa é o que existe e o que tem valor, mais que as Coisas, simplesmente temporais, ou a Palavra, impossível e fatal. A palavra “dita”, a coisa na qual ela se transforma

quando se faz poesia, é que se busca. “O que existe são coisas,/ não palavras. Por isso/ te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro”: tão distante e obscura é tal língua eslava para uma filha do latim que ela acaba por ser ouvida som, coisa, alcançando toda a possível oralidade poética: a possibilidade de uma língua estranha é um exemplo radical da objetivação da palavra, da palavra poética. “Granito, lápide, crepe,/ são belas coisas ou palavras belas?” é outro verso que repete tal perspectiva. A poesia não é o entendimento da palavra mas é o assombro que supera o tempo e faz da Palavra, Coisa que significa. Som e memória. Por isso a consciência da Criação revelada no último verso e, antes dela, a confissão da inspiração: o sopro do Espírito Santo.

O livro apresenta também um elemento inédito na poesia da autora:

(...)
 Teve nove filhos, sendo que
 tirante um que é homossexual
 e outro que mexe com drogas,
 os outros vão levando vida normal.
 (...)

Numa poesia em que se fala muito de feminino e masculino, o homossexualismo acaba por ser tratado como um problema de mesmo peso que um vício. Tal postura pode parecer preconceituosa, mas será verdadeiramente um elogio dizer que alguém leva uma vida normal? A moral cristã e católica, presente em toda obra, seria o argumento principal para considerar o poema preconceituoso - mas a religiosidade é generosa.

Ou talvez, então, venhamos a compreender que a liberdade total a que se permite essa poesia se dê apenas na palavra - a poesia a salvará, afirmou em outro livro - sendo essa, a palavra poética, sua maior ousadia: “De tal ordem é e tão

precioso/ o que devo dizer-lhes/ que não posso guardá-lo/ sem que me oprima a sensação de um roubo:/ cu é lindo!”

E assim se refina mais e mais esta poética, este traquejo de palavras. Alcançando, como em “Duas horas da tarde no Brasil” a poesia completa do comum, do cotidiano, do prosaico espaço do mundo e das coisas dos homens:

(...)
 Frigoríficos são horríveis
 mas devo poetizá-los
 para que nada escape à redenção:
Frigorífico do Jibóia
Carne fresca
Preço jóia.
 (...)

Como já havia feito Manuel Bandeira: “Óleo de rícino/ Óleo de amêndoas doces/ Álcool de 90° / Essência de Rosas.”¹⁵ As palavras, mais que nunca, são as próprias coisas.

Ainda em “Duas horas da tarde no Brasil”, encontramos um elemento que pela primeira vez se faz presente: o sentimento de nacionalidade, o reconhecimento de uma origem e suas implicações: alegria, orgulho, às vezes vergonha.

DUAS HORAS DA TARDE NO BRASIL

Tanto quanto a vida amo este calor,
 esta claridade metafísica,
 este pequeno milagre:
 no ar tórrido os alecrins de seda não se crestam,
 espalmam como os jovens hebreus cantando na fornalha.
 (...)
 O europeu diz-se aturdido com o desperdício do sol.
 Obrigada, respondo, com vergonha de carnaval,
 de batuques, de meus quadris excessivos.
 Jesus é búlgaro? Afegão? Holandês da colônia?

¹⁵BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Manuel Bandeira Poesia Completa e prosa*. Rio: Nova Aguilar, 1986, p.48.

Brasileiro não é. Estranhíssimo sim,
 com seu corpo desnudo e perfurado,
 mendigando carinho, igual ao meu.
 Minha pátria, como as outras, tem folclore,
 cantigas cheias de melancolia.
 Como posso aceitar que morremos?
 E a alma do povo, a quem aproveitaria?

É sempre e sempre submetendo à fé cristã, à ressurreição da alma, que surge esta poesia. Mais uma vez imbui-se de uma constatação, uma dúvida, “Como posso aceitar que morremos?”, da explicação do sagrado: a alma do povo não morre. Vê-se, a cada poema, a constituição de uma poética que baliza na fé e na liturgia cristã seus argumentos e sua linguagem.

A presença, nesse poema, de elementos brasileiros (claro que não exclusivos, mas componentes do que podemos chamar de caráter nacional) como o calor, o carnaval, a música e os quadris das brasileiras acaba por se dar enquanto constatação de espírito, de alma nacional, expressa, por exemplo, no folclore. As características do Brasil e dos brasileiros significam e assumem sua personalidade quando se distinguem e opõem a outra, como a dos europeus. E novamente a visão do corpo humano de Cristo é comentada de forma anatômica, corpo irreconhecível num país de homens morenos e mulheres de quadris fartos.

As particularidades de um país, as diferenças físicas de um povo, sua cultura e as implicações que isso oferece, são consideradas aqui de forma a constituir uma alma, plural e distinta. A morte não roubaria ao povo o seu caráter. A alma do povo, perene, é aquilo a que chamamos identidade nacional, sendo a poesia o que guarda e sustenta a sua tradição.

Jonathan se faz também novamente presente e, enquanto em “O nascimento do poema” é apenas invocado, em “Raiva de Jonathan” o tom se torna dialogal e o nome começa por adquirir o peso de personagem, sem voz própria mas

constantemente referido. Foco de adoração, amor ou ódio, Jonathan é desejado de todas as formas. Pode ser menino, namorado, noivo ou esposo. Mas é no poema “O sacrifício” que a devoção maior se revela: “Eu canto muito alto:/ Jonathan é Jesus”. Anteriormente foi colocado, quando se tratava de *O coração disparado*, que Jonathan representava o homem, o masculino, ou melhor, o masculino experimentado em poesia. Com este verso de “O sacrifício”, tal perspectiva se reveste do apelo divino, mas não exclui a outra.

Jesus Cristo é o filho de Deus feito homem, e posto que homem, possuidor de um corpo e de sentimentos humanos. Neste momento, podemos introduzir uma comparação da poesia de Adélia Prado com a poesia de Santa Teresa d’Ávila e San Juan de La Cruz.

A poesia místico-religiosa floresceu no século XVI e XVII na Espanha e na França, sendo os santos espanhóis os poetas mais importantes. A adjetivação “mística” e “religiosa” para esta poesia gera por vezes idéias inexatas sobre ela, que acabam sendo utilizadas para denominar poesias de todo tipo cujas semelhanças geralmente se restringem ao fato de mencionarem ou incorporarem de alguma forma a fé e/ou a liturgia cristã. Se considerarmos tal perspectiva, a poesia de Adélia Prado certamente deveria ser considerada como tal.

A poesia místico-religiosa, entretanto, é a expressão literária do poeta que busca a plenitude da alma, a transcendência, a visão de Deus. Através de alusões, metáforas e símbolos (constituidores da linguagem comum a esta poesia), a motivação religiosa se configura poeticamente. A particularidade de algum desses poemas se dá pela expressão quase sensual do amor ao divino: a alma que deseja ardentemente ver Deus e unir-se a Ele, estando ainda num estágio de vida carnal,

expressará de tal forma este grande desejo que o próprio corpo será testemunho deste sofrimento e desta busca.

Notem-se alguns versos de Santa Teresa:

Ya toda me entregué y di,
y de tal suerte he trocado,
que es mi Amado para mí,
y yo soy para mi Amado.¹⁶

Veis aquí mi corazón,
yo le pongo en vuestra palma:
mi cuerpo, mi vida y alma,
mis entrañas y afición.
Dulce Esposo y Redención,
pues vuestra me ofrecí:
? Qué mandáis hacer de mí? ¹⁷

E alguns versos de San Juan:

Hace tal obra el amor
después que le conocí,
que, si hay bien o mal en mí,
todo lo hace de un sabor
y al alma transforma en sí,
y así, en su llama sabrosa,
la cual en mí estoy sintiendo,
aprisa, sin quedar cosa,
todo me voy consumiendo.¹⁸

A diferença que encontramos entre a poesia desses autores e os poemas de cunho mais religioso de Adélia Prado, além é claro das linguagens distintas (mesmo porque quatro séculos as separam), será principalmente a forma como a fé se expressa enquanto busca de redenção e revelação. Sem especulações teológicas

¹⁶TERESA DE JESUS, Santa; JUAN DE LA CRUZ, San. *Lira Mística*. Madri: Editorial de Espiritualidad, 1988. p.27

¹⁷Ibid., p. 30-31.

¹⁸Ibid., p. 147.

ou filosóficas mais profundas, encontramos na poesia mística o amor ao divino que suplanta a própria vida, sendo a morte nesta poesia constantemente invocada, pois dela dependerá a verdadeira união com Deus - há um verso bastante conhecido de Santa Teresa “que muero porque no muero” e de San Juan “muriendo porque no muero” (tais versos demonstram o sofrimento que representava a vida terrena e a espera pela vida eterna). A poesia de Adélia Prado, por sua vez, celebra continuamente o mundano, o cotidiano, aceitando a vida como presente e não como sofrimento (“Minha tristeza não tem pedigree,/ já a minha vontade de alegria,/ sua raiz vai ao meu mil avô.”). Sua fé religiosa não está também tomada pelo desejo absoluto da Salvação, mas está entranhada em cada um de seus versos, o que equivale a dizer em cada momento de vida: embora “vivendo” literalmente esta fé, ela não se transformou em cargo pesado ou desejo de morte, e permite, por exemplo, do corpo de Cristo na cruz tirar suas próprias conclusões carnis. O reconhecimento de Deus como homem aproxima de tal forma o divino que ele acaba por já fazer parte da vida - ou melhor, da poesia.

2.5 *A faca no peito*

O quinto livro de Adélia Prado recebe o mesmo título de um poema publicado em *Terra de Santa Cruz*. As duas partes do livro, “Por causa da beleza do mundo” e “Por causa do amor” dividem entre si os vinte e quatro poemas do livro. Vinte e quatro nas edições mais recentes, pois já foram trinta e seis. Em 1990, em resposta a uma crítica de Felipe Fortuna publicada no *Jornal do Brasil* quando da publicação do livro em 1988, a autora aceita os “reparos” feitos a sua

qualidade e renega doze poemas de *A faca no peito*. Este fato reacendeu a velha polêmica sobre a influência da crítica na produção artística, mas além de uma pequena carta enviada ao jornal, na qual declara abjurar parte de seu livro, a autora não deu maiores explicações. Vários outros autores já agiram da mesma forma, mas a aquiescência à crítica causou espanto mesmo entre outros escritores. Enfim, cabe ao autor o arbítrio sobre sua obra. Como já foi posto, *O pelicano* traz, em relação às três primeiras obras, algumas diferenças que ficarão mais claras em *A faca no peito*, criando uma certa identidade entre os dois últimos livros.

A obra traz mais peculiaridades e, conseqüentemente, diferenças em relação aos anteriores. Jonathan só não estará presente em sete poemas. A linguagem continua incorporando por vezes o tom litúrgico (usando mesmo alguns termos em latim), abrindo aspas para verdadeiras falas alheias à voz poética e brincando de fazer prosa na poesia. Mas os poemas “encurtam-se”, não há mais os poemas muito longos e não chegam a dividir-se em estrofes. Têm seus versos quebrados e alguns desalinhados da margem esquerda do poema, o que só pelo efeito visual já os faz diferentes - tal versificação dá um ritmo novo aos poemas e um realce mais enfático a certos versos.

A preocupação com a estruturação do poema parece fruto das mesmas reflexões que levaram à criação de “A Formalística”, poema extremamente crítico - o que é novo em Adélia Prado - que condena a poesia cerebral, de arestas criadas a cortes de bisturi. A ignorância do jovem poeta é não saber de Deus e não compreender a palavra-coisa.

A FORMALÍSTICA

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi

que ele afia na pedra,
 na pedra calcinada das palavras,
 imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
 o efeito respeitoso que produz
 seu trato com o dicionário.
 Faz três horas já que estuma as musas.
 O dia arde. Seu prepúcio coça.
 Daqui a pouco começam a fosforecer coisas no mato.
 A serva de Deus sai de sua cela à noite
 e caminha na estrada,
 passeia porque Deus quis passear
 e ela caminha.
 O jovem poeta,
 fedendo a suicídio e glória,
 rouba de nós e nem assina:
 'Deus é impecável'.
 As rãs pulam sobressaltadas
 e o pelejador não entende,
 quer escrever as coisas com as palavras.

A formalística, segundo o dicionário Aurélio, é a “parte da heuremática¹⁹ que trata da forma dos atos jurídicos”. Vindo, pois, do vocabulário jurídico, o termo já traz consigo, semanticamente, a idéia de regramento, lei ou forma “pré-estabelecida”. Mais que isso, a palavra “formalística” refere-se aqui à “forma” do poema. Considerando o antigo conceito de fundo e forma, o poeta que “estuma as musas” busca a poesia na forma, no rebuscamento intelectual. É possível também que aqui a “formalística” tenha derivado de “formalidade”, de um conceito cerimonioso e distante para a arte, e é principalmente a esta “pose” do artista que se dirige a acidez do poema.

Contraposta a esta postura cerebral, o poema argumenta - como seria de se esperar - com a arbitrariedade divina. E temos assim posto o conceito polêmico de inspiração. O artista tem direito de se dizer inspirado seja lá pelo que for, pelas musas, pelo café sem açúcar ou pelo seu anjo da guarda.

¹⁹Complexo de normas para a aplicação dos heuremas (prevenção ou cautela com o fim de assegurar a validade e eficácia dum ato jurídico).

Mas o que se critica neste poema é mesmo a artificialidade do poeta que se quer poeta mesmo sem saber, talvez, da poesia: por isso novamente a mesma idéia de que não se escreve com as palavras, pois é com as coisas que se faz, a palavra é “surda-muda”, “quem entendê-la entende Deus”. Assim, o verdadeiro poeta não necessita o “trato com o dicionário” pois já sabe das “coisas”.

A palavra-coisa assume seu maior significado quando pronunciada. Em língua desconhecida, ela atinge também seu significado, imaginado, adivinhado: “Quero dançar/ e ver um filme eslavo, sem legenda,/ adivinhando a hora em que o som estrangeiro/ está dizendo eu te amo.” Mas a língua do poema, a língua mãe, também oferece seu som de forma perfeita, invertida ou não.

EM PORTUGUÊS

Aranha, cortiça, pérola
e mais quatro que não falo
são palavras perfeitas.
Morrer é inexcedível.
Deus não tem peso algum.
Borboleta é *atelobrob*,
um sabão no tacho fervendo.
Tomara estas estranhezas
sejam psicologismos,
corruptelas devidas
ao pecado original.
Palavras, quero-as como coisas.
Minha cabeça se cansa
 neste discurso infeliz.
Jonathan me falou:
 ‘Já tomou seu iogurte?’
Que doçura cobriu-me, que conforto!
As línguas são imperfeitas
 pra que os poemas existam
e eu pergunte donde vêm
 os insetos alados e este afeto,
 seu braço roçando no meu.

A palavra, a palavra dita, pronunciada, nunca foi somente a objetiva denominação de algo. Desde o primeiro ato de comunicação entre dois homens a palavra se revestiu também de mágica e encantamento, capaz de evocar as forças da natureza e os deuses. Ainda hoje as civilizações possuem seus mantras, seus hinos, seus cantos. Orações infinitamente repetidas através dos séculos por grupos imensos ou vozes solitárias intentam fazer-se ouvir pela divindade. Mesmo o maior racionalista teme uma praga pronunciada, uma impreciação; tabus foram criados; temores e maldições podem advir, crê-se, de uma simples articulação verbal.

O poema recebe o título que lhe convém, segundo a língua em que é escrito. As palavras da língua que se fala transcendem sua própria significação, sua organização sintática, sua pronúncia, e só com a língua materna é que se brinca assim. Por isso borboleta é “*atelobrob*”. Dita de trás para frente, a palavra, embora ainda seja a mesma, perde semanticamente o que ganha na forma sonora, onomatopéia do sabão que borbulha (*atelobrob, brob, brob*). Assim também “Aranha, cortiça, pérola”, palavras perfeitas, e a afirmação do quarto verso “Morrer é inexcedível”, como em alguns outros versos de outros livros: na vida (como na morte) nada excede, tudo tem seu perfeito tamanho, “Cabe no tacho a colher” (poema “Círculo”, de *Bagagem*). Perfeitas as palavras-coisas, o tamanho da vida e o peso de Deus - são idéias que se repetem, e a sua insistência é também significativa pois implicam a concepção de poesia que se exprime nesta poética. Talvez por isso os versos “Minha cabeça se cansa/ neste discurso infeliz”, onde a consciência da repetição se manifesta em fadiga. O artista pinta sempre o mesmo quadro, pois é antes o que entende por pintura que se coloca na tela; da mesma forma o poeta. E este poema de Adélia Prado revela esta consciência, construindo-o na verdade como metapoema.

Entretanto, a poética desta autora não se exime jamais do que chamamos de cotidiano, não dispensa nunca a oralidade afetuosa (não há adjetivo melhor para definir o tom familiar e próximo de certos versos, escritos como se fossem ditos, lidos como se fossem ouvidos), por isso no mesmo poema em que se fala da palavra, de Deus e poesia, chega-se a versos como “Jonathan me falou: / ‘Já tomou seu iogurte?’/ Que doçura cobriu-me, que conforto!”. O que pode parecer uma quebra seja no nível temático, seja na própria linguagem, é antes a própria poética em Adélia Prado, sendo a tensão gerada por temas diferentes e complexos reunidos à sua boa fala mineira que acabam por fazê-la como é.

Os últimos cinco versos são talvez a melhor amostragem desta tensão e do grau de beleza conseguido com ela. A afirmação de que “As línguas são imperfeitas/ pra que os poemas existam” é sua própria explicação de poesia. A ferramenta de que se serve a poeta é algo impreciso, mas de sua incompletude é que se concebe, brota o poema fundido a insetos alados e afetos, germinado a partir de sensações epidérmicas: “e eu pergunte de onde vêm/ os insetos alados e este afeto,/ seu braço roçando o meu.” O adjetivo alado (que pode significar tanto o possuidor de asas, como também algo leve, delicado, gracioso) permite ainda uma impressão mágica, encantada, como a dos corpos que se tocam, inventando um lirismo que invade todo o poema.

Ainda brincando com a língua, em “O conhecimento bíblico”:

(...)
vivo como minha mão escrevendo
eu te amo,
não em português. Em língua nenhuma,
em diabolês, que quer dizer também
eu te odeio,
(...)

Dois poemas chamam a atenção neste livro pelo número diminuto de versos. “Artefato Nipônico” e “Parâmetro” lembram imediatamente haicais por possuírem apenas três versos. Mas há muitos outros aspectos deste poema japonês que devem ser analisados para que se faça tal comparação, e embora este seja um trabalho que necessite de um maior conhecimento específico sobre a poesia oriental, podemos buscar algumas características que coincidam ou descartem a possibilidade de aproximação.

O que conhecemos por haikai se originou dos três primeiros versos, distribuídos em 5-7-5 sílabas, das estrofes dos *tankas*, poemas mais antigos que podiam se compor de várias estrofes de cinco versos, dos quais os três primeiros (os *hokku*) eram seguidos por um dístico (*wakiku*). Os tercetos poderiam inclusive ser compostos por um autor enquanto os dísticos seriam completados por outro, e nisto consistia, por se tratar também de uma espécie de diversão de salão, o *renga* (canto interligado). O encadeamento das estrofes, o número de sílabas, os temas e sua forma de abordagem acabaram por se tornar regras cada vez mais específicas no meio cortês e artificializaram a poesia. Enquanto isso, fora da corte, o *renga* clássico, libertado de grande parte das regras mais complicadas, admite o uso de palavras novas (como o uso de palavras chinesas), e inclina-se para a graça do trocadilho e o humor. Serão esses os *haikai-renga* (versos ligados “cômicos” e informais) que serão praticados por todas as classes, dos monges aos comerciantes. Entre influências ora preciosistas ora ousadas, o *renga* perde seus dois últimos versos e o haikai começa a ser popularizado, sendo entretanto durante muito tempo depreciado como sendo um bastardo do *renga*. Será apenas com Bashô (1644-1694) que encontrará seu reconhecimento e sua melhor realização. O que Bashô fez de mais importante para esta forma poética foi sua elevação ao estatuto de um *dô*, um

caminho que leva à perfeição, uma via, uma forma de ver e viver o mundo, transformando-o em um verdadeiro exercício espiritual. Para compreender o que vem a ser este caminho, deve-se levar em conta a cultura japonesa e seu caráter religioso-sincrético, onde o animismo shintoísta convive com a doutrina budista. Antes de tudo, como nos ensina Otávio Paz, o Oriente, em específico o Japão, não “tem sido para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, e sim de sensibilidade. Ao contrário da Índia, não nos ensinou a pensar, mas a sentir.”²⁰ Além disso, para pensar o haikai como arte devemos lembrar que os nossos conceitos estéticos não coincidem com os conceitos da cultura japonesa (e assim também é a chinesa), na qual arte, religião, ética e caminho de vida são as mesmas questões. A noção fundamental para produção e julgamento de poesia sempre foi *makoto*, “a verdadeira palavra”, entre outros conceitos como “pureza”, “brilho”, “elevação de caráter” e “sinceridade”; Bashô ainda introduz *sabi*, *wabi* e *karumi*, o clima de solidão e tranqüilidade frente à beleza e a grandeza do universo, a solidão e despojamento do eremita e do asceta e a perfeita combinação (ideal estético) entre a simplicidade superficial e o conteúdo sutil.

Vejam-se então os dois poemas de Adélia Prado:

PARÂMETRO

Deus é mais belo que eu.
E não é jovem.
Isto sim é consolo.

ARTEFATO NIPÔNICO

²⁰ PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

A borboleta pousada
ou é Deus
ou é nada.

Sem levarmos em conta a distribuição silábica (até porque em japonês isso se dá de forma bastante diferente), os dois poemas, como já foi dito, nos fazem à primeira vista pensar em haicais por terem apenas três versos. Mas se pensarmos alguns dos conceitos expostos acima, veremos que “Parâmetro” trará certas peculiaridades conflitantes.

A personificação do divino já é por si só uma característica ocidental, cristã. E a tradição sempre o representou como um homem idoso, velho como o mundo, de barbas e cabelos brancos. Essa idealização não encontra paralelo nenhum com a filosofia oriental, e menos ainda o ideal humano da eterna juventude e beleza, sempre frustrado, mas consolado no poema pela idade de Deus. O poema é objetivo, rápido, lógico, quase um silogismo. Mas é antes de tudo um poema piada, aos melhores moldes de Oswald de Andrade (excetuando o motivo do sagrado), e não um haikai. Talvez a melhor aproximação a ser feita seja justamente o aspecto cômico presente no poema, aspecto que foi especialmente explorado quando os *renga* e em seguida os haicais foram popularizados.

“Artefato nipônico”, no entanto, pode ser considerado diferentemente. Embora contenha também a personificação divina, sua figura é aqui explorada sob seu aspecto espiritual e cosmogônico, a perfeita ascese do espírito. O olhar do poeta se volta para o mínimo e fugaz instante do pouso de uma borboleta e a partir dele enxerga o “caminho”, a compreensão, atingindo poeticamente o *karumi*, o equilíbrio entre a “simplicidade superficial e o conteúdo sutil”. A atenção perante o pequeno que revela a grandeza e a presença da natureza são também elementos do haikai que podemos encontrar neste poema. Não se despreze, entretanto, a profundidade do pensamento cristão aí presente: o “Deus está em todas as Coisas” da doutrina cristã não é exatamente o animismo oriental. O título, portanto, “Artefato

Nipônico”, se encaixa perfeitamente, na sua natureza próxima ao poema japonês, feito por mãos ocidentais.

Em *A faca no peito* encontramos ainda um motivo quase inédito em toda a obra, que passa a se repetir neste livro: a bicicleta. Misto de brinquedo infantil, carruagem de sonho e símbolo de liberdade, é sempre objeto que emerge da memória e carrega consigo uma certa carga de magia e beleza nostálgicas.

HISTÓRIA

Me aflige que escrevam:

‘Foi em mil oitocentos e tanto que apareceu
a primeira bicicleta’.

Preciso que seja eterna. Deus entende o que digo,
Deus e os que lêem poemas como penso em Jonathan.

Meu pai contando:

‘Meu avô contava que seu tetravô
tinha uma bicicleta engraçada
onde carregava os queijos, também eternos,
e ovos, desde sempre existentes.

Já usava este sobrenome que você tem,
minha filha,

e que dará a seu filho, que o dará a seu neto,
cordão plantado no umbigo do pai eterno’.

Assim não corro perigo de não ter conhecido Jonathan,
alegria da minha vida por quem espero
“mais que o guarda pela aurora”.

A história do homem é pitoresca. As datas,
brinquedos de pesquisadores.

Quando Deus criou o mundo
criou junto a bicicleta e o caminho relvado
onde Jonathan me espera para esta bela seqüência:
à passagem dos amantes,
o capim florido estremece.

O MAIS LEVE QUE O AR

O que me leva a Jonathan?

A bicicleta do sonho,
mais veloz que avião.

Anda no mar, encantada,
transpõe montanhas,

(...)

As bicicletas são duas na planície.

Como veículo de locomoção a bicicleta significou uma evolução substancial na marcha do homem que pôde com ela ir adiante, mais rápido, contando apenas com sua própria força. No imaginário moderno, a bicicleta é o veículo dos sonhos, objeto de liberdade e independência, e seu equilíbrio, assegurado apenas no deslocamento para a frente, uma vez conseguido, seja na infância, seja na idade adulta, dificilmente será esquecido. O sentimento de liberdade é presentificado pela bicicleta nos sonhos, segundo a psicologia, quando o sonhador monta em seu próprio inconsciente e segue com seus próprios meios, com tudo sob seu único controle. É curiosa a tradução da expressão “meter os pés pelas mãos” para o francês, “perdre les pédales”, perder os pedais, ou seja, confundir-se, descontrolar-se.²¹

“História” é mais um poema de memória familiar, que se refere à “árvore ginecológica” (poema “Linhagem”, de *O coração disparado*). A bicicleta do tetravô é o brasão, o castelo, pertencente desde sempre à família, como o sobrenome. Como toda lenda familiar, revestida de sonho e graça, uma história não datada mas de importância muito maior que a narrada pelos historiadores: a bicicleta foi criada juntamente com o mundo, atingindo o *status* de encantamento quase sagrado, um arquétipo do transporte humano. Traz ainda consigo uma magia algo pueril, do tempo em que o tempo não é marcado, a infinita maravilha da infância transportada para toda a vida, a alegria fácil do menino com sua primeira bicicleta. Assim a imagem dos amantes e a bicicleta, o caminho relvado, a planície, em ambos os poemas: a bicicleta é Pégaso, cavalo alado, sonho de liberdade.

²¹Ver o verbete “bicicleta” em CHEVALIER, Jean . *Dicionário de Símbolos...*

Mas o grande mote do livro é mesmo Jonathan. Constantemente invocado (na maior parte dos poemas), é uma idealização híbrida de um homem/deus amado. No mesmo poema em que afirma “Jonathan é apenas um homem”, reflete que “se Jonathan for Deus estarás certa/ e se não for, também,/ porque assim acreditas/ e ninguém é condenado porque ama.” Em “Bilhete da ousada donzela”, poema construído como uma missiva, Jonathan é o namorado escondido, “Natinho”, a quem “Antônia” (outro anagrama possível do nome Jonathan) manda um bilhete para marcar um encontro secreto. Os nomes atingem o *status* de personagens no interior do poema, embora a figura de Jonathan possa se modificar nos outros poemas do livro.

O primeiro aparecimento de Jonathan se dá em *Terra de Santa Cruz* e podemos dizer que evolui livro a livro, seja pela frequência com que aparece, seja pela definição que vai tomando pouco a pouco, construindo-se mais claramente como a representação do Masculino ao mesmo tempo que Divino e Poético. Em noite de autógrafos de *A faca no peito*, no Rio de Janeiro, Adélia fez um recital de suas poesias e, ao ouvir o pedido de bis, consente dizendo: “Por causa de Jonathan.”²²

²²PRADO, Adélia. Festa Mineira com Aplauso Carioca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 set. 1988. Entrevista.

3 O ESPELHO DE VÊNUS, POESIA E EXPERIÊNCIA

Como foi colocado no início do trabalho, a poesia de Adélia Prado padece de uma certa estigmatização. Há uma série de considerações que foram feitas sobre sua obra, já desde o primeiro livro, e que a acompanham ainda, definindo-a como a poesia do cotidiano, a poesia interiorana de caráter religioso e, com mais insistência, a poesia feminina. São definições verdadeiras mas que podem também ser redutoras, na medida em que se repetem e não percebem outras características também muito presentes. Antes ainda, limitam-se ao caráter temático da obra.

A razão dessa insistência é provavelmente o espanto que esta poesia causou, seja pelos temas, seja pela forma como trata deles. O vigor da linguagem unido à extrema trivialidade com que trata dos acontecimentos da vida - e por que não dizer, da alma - atraíram, e talvez paralisaram, a crítica, que a ungiu desde o primeiro momento. Buscaram-se referências que a explicassem principalmente em Drummond, em Clarice Lispector... Mas a obra continuou se afirmando e provou ter existência própria, singular.

Os livros se seguiram e a poesia continuou inteira. Os três primeiros são praticamente um só, o que não quer dizer que se repitam, mas a voz poética permanece, assim como os temas. Os dois últimos se diferenciam sutilmente, especialmente *A faca no peito*, no qual a linguagem tanto é mais incisiva quanto procura se travestir em outras vozes, representações, identidades diferentes, mantendo entretanto alguns mesmos temas.

Confessionais, os poemas aprendem e ensinam - há um tom narrativo, por vezes de aconselhamento, valendo como uma exortação, um ensinamento de vida. Não se perde, entretanto, a perspectiva do poético, sendo que a presença da metalinguagem em grande parte da obra parece muitas vezes responsável por isso. Como se, súbito, em meio a profundas reflexões religiosas, por exemplo, o poema lembrasse: isto é poesia. Ao leitor se oferece o espanto da palavra, o signo exposto.

O tom confessional desta poesia, marcado principalmente pela voz poética que se coloca em primeira pessoa e no gênero feminino, é o principal responsável por uma das definições constantes sobre a obra da autora: a de que ela seria uma “poesia feminina”.

Na verdade, não se pode ler a poesia de Adélia Prado sem atentar para este aspecto. Entretanto, a defesa dessa afirmação dependeria de um princípio básico que seria a própria existência de uma “literatura feminina”. Há alguns anos a crítica vem se preocupando com esta questão e a bibliografia a respeito, que já não é pequena, parece continuar crescendo bastante. A definição de gênero está, contudo, ainda muito longe de ser uma unanimidade, sendo que ainda serve muito bem para falar de literatura escrita por mulheres, para mulheres, ou sobre mulheres, ou ainda de uma literatura com algumas características, algumas marcas temáticas ou lingüísticas diferenciadoras.

Enquadrar a poesia de Adélia Prado em uma definição deste tipo não é o que se pretende aqui. Há entretanto certas características bastante presentes e significativas em sua obra que são particularmente relevadas como pertencentes ao discurso feminino. A presença do cotidiano, a narrativa memorialística, o erotismo, o sujeito feminino e a apresentação da “palavra”, e da “coisa” apresentada por

ela, como elementos poéticos, são, segundo alguma crítica, definidores de um discurso específico.

Assim, algumas observações sobre o assunto se fazem necessárias. Não há, como já foi posto, uma conclusão definitiva, tampouco se buscará provar a definição e, menos ainda, usá-la para rotular a poesia de Adélia Prado, mas as aproximações são nítidas e não podem deixar de ser discutidas.

Um rápido histórico da “literatura feminina” introduz o problema, e para balizar certas observações, alguns poemas de outras autoras serão apresentados. Esses poemas foram escolhidos não por serem escritos por mulheres, mas por possuírem algumas características comuns ao assunto em questão.

VERGONHA

- Uma coisa te quero dizer,
mas a vergonha mo impede...

- Se em ti habitasse o desejo
por coisas nobres e belas,
e tua língua se não embrulhasse no mal,
já a vergonha não cobriria teus olhos
e límpido falarias sobre os teus sentimentos.²³

Este poema foi escrito por Safo, em torno do século VII a.C. Primeira escritora mulher de que se tem notícia no Ocidente, a poeta grega parece intuir nesse poema, se o considerarmos propriamente como portador de uma voz poética a que possamos chamar feminina, muito do que se diz hoje ainda sobre a voz feminina na literatura. No poema de Safo, o “falar sobre seus sentimentos” soa como algo inerente a essa voz - falar sobre seus sentimentos é uma característica

²³SAFO. *Safo. Líricas em Fragmentos*. Lisboa: Vega, 1991. p.37

atribuída a tal literatura e considerada ora como defeito, ora como trunfo pela crítica moderna.

Werner Jaeger, helenista alemão autor da obra *Paidéia*, refere-se assim a ela: "A poesia de Safo acrescenta ao espírito heróico da tradição masculina o fervor e a grandeza da alma feminina em que vibra o sentimento elevado da vida comunitária". E continua: "Entre a casa materna e a vida matrimonial situa-se uma espécie de mundo ideal intermediário que só podemos conceber como educação da mulher de acordo com a mais subida nobreza da alma feminina".²⁴

Encontramos nessas observações o fundamento de uma das definições de literatura feminina: a que é produzida por mulheres e que trata de determinados temas ligados ao "mundo" feminino, mundo este nitidamente oposto ao "mundo" masculino. Em tal distinção encontramos um dos grandes problemas para se chegar a uma definição de escrita feminina: o adjetivo sexualizante impõe imediatamente seu contrário, levando a conjecturas sobre a existência de tal escrita devido à sua oposição em relação a uma escrita masculina.

Certamente não chegaremos aqui a uma conclusão definitiva sobre a questão, mesmo porque sendo ou não positiva, talvez não nos acrescentasse muito para a compreensão de tal literatura. Mas podemos considerar que o feminino da escrita talvez possa ser apreendido como um aspecto, uma característica particular, presente principalmente, mas não somente, em livros escritos por mulheres. É possível ainda, buscando uma teorização mais séria, compreendê-la como um gênero, embora, ao contrário do que considerava a crítica até o século XIX, os gêneros também não possuam distinções exatas.

²⁴Ibid., observações de capa.

A literatura feminina ocupou sempre um espaço periférico e mesmo marginal na nossa cultura, equivalente ao espaço ocupado pela mulher na sociedade. Além disso, há o fato de que, ao expressar-se, cria contextos que se mostram extremamente diferenciados dos comumente escritos por homens, verdadeiros criadores e definidores da cultura que aí está e na qual a literatura feminina tenta se introduzir, mesmo que pela via da diferença. É como se tais escritoras precisassem se utilizar de uma linguagem não criada para ou por elas para se expressar e fazer-se compreender.

A verdade é que a literatura escrita por mulheres só merece ser definida como tal a partir do século vinte, quando Virginia Woolf afirmaria, em palestra a uma Universidade Feminina, que enquanto a mulher não tivesse "um teto todo seu" e uma renda assegurada, ela não poderia criar com toda sua capacidade.

Antes deste século temos apenas produções bastante isoladas, cronológica e geograficamente. Da tradição da literatura oral e da criação dos mitos nada se sabe da participação da mulher, mas as consideramos basicamente como criações coletivas. Safo, já no século VII a.C., inaugura não só a presença feminina na literatura como mesmo algumas das características que vão acompanhá-la, como a expressão do sentimento e da individualidade (o poema citado é um exemplo disso). Depois da poeta grega apenas no século X encontraremos outra marca de produção feminina: são os textos de Murasaki Shikibu, Sei Shonagon e Izumi Shikibu, três damas da corte japonesa do período Heian - transformaram-se em clássicos da literatura japonesa, com suas crônicas de época e diários de refinada ironia, nos quais se permitem observações pessoais sobre o mundo que as cerca, característica que por si só já as distinguiria.

De volta ao Ocidente, só no século XII, na literatura dita "cortês", é que encontraremos novas manifestações femininas, como os textos de Béatrice de Die e Marie de France (obras que imitam fielmente a literatura produzida por homens à época). No século XIV, Cristine de Pisan, italiana criada na França, movida pela necessidade de subsistência torna-se a primeira escritora profissional, vendendo alguns de seus escritos que vão de poesias amorosas a crônicas e textos sobre a sociedade da época. E é a partir deste mesmo século que começaremos a encontrar algumas obras mais significativas, como a de Santa Catarina de Siena. Embora não soubesse escrever e ditasse seus textos, a autora italiana inovou com seus diálogos e cartas onde encontramos a fluidez e poeticidade da língua falada. Outra religiosa de educação privilegiada foi Santa Teresa d'Ávila - nascida na Espanha, no século XVI, escreveu poemas onde procura expressar seus transportes místicos e nos quais alcança, através de descrições bastante intensas de sensações espirituais e corporais, uma linguagem amorosa e erótica sofisticada. No século seguinte, uma mulher, também religiosa, dá a primeira voz feminina à América Latina: Sórora Juana Inés de la Cruz, mexicana, escrevendo uma poesia que segue os cânones do barroco espanhol.

Neste mesmo século (XVII), na França, numa época em que mulheres da pequena aristocracia cultivavam a cultura através de reuniões de salão, surge Mme. de Lafayette. O romance já era então o gênero preferido, mas a escritora francesa resolve as intrigas amorosas fazendo o homem, e não a mulher como era comum, sofrer e morrer por amor.

No século XVIII, na Inglaterra, já encontraremos várias escritoras seguindo as vertentes do romance da época - gótico (de inspiração fantástica), psicológico (de análise de sentimentos), ou o que podemos chamar de reivindicatório, como é o

caso de Mary Wollstonecraft com seu *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Mas é Jane Austen, com seu livro *Orgulho e Preconceito*, de caráter cético e realista, que será a responsável pelo primeiro grande livro da literatura inglesa escrito por uma mulher. E será na França desse século que encontraremos uma das mais brilhantes figuras femininas surgidas até então na literatura: Mme. de Staël, responsável pela introdução das idéias românticas na França e que, fato inédito para uma mulher, chegou a ser exilada por Napoleão I, que a considerava perigosa politicamente.

É a partir do século XIX, com a ascensão da burguesia, que a literatura feminina alcançará sua expansão. Se podemos pensar em uma certa tradição da literatura escrita por mulheres, é neste século que ela se iniciará como tal, com algumas escritoras tendo inclusive alcançado certo destaque em países onde ainda não havia produção regular, como Espanha (Rosalía de Castro, poesia; Fernán Caballero, Emília P. Bazán, ficção), Alemanha (Clara Viebig, Maria E. von Eschenbach), Estados Unidos (Emily Dickinson, poesia; Louisa M. Alcott, ficção) e outros. Mas nesse século a literatura feminina é especialmente rica na Inglaterra, com Elizabeth Browning e Christina Rossetti na poesia, e as irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne) e George Eliot na ficção.²⁵ São desta última algumas observações interessantes sobre a produção dessas autoras: "Escreviam o que viam, pensavam e sentiam, numa linguagem natural e sem se propor qualquer modelo, sem nenhuma intenção de provar que as mulheres podem escrever tão bem quanto os homens, sem adotar as opiniões deles nem dissimular as próprias."²⁶

²⁵É importante que se frise a característica de síntese dessas observações sobre a história da literatura escrita por mulheres. Muito mais há para ser dito e muitas outras escritoras e obras poderiam ser citadas (inclusive brasileiras), sendo que o presente resumo atende apenas a uma tentativa de compreensão geral para que se possa fazer a problematização da questão.

²⁶Apud CUNHA, Maria C. da. Do silêncio à explosão. *Leia*. n. 91, maio 1986, p. 32.

91 Mas é realmente no século XX que a literatura escrita por mulheres alcançará sua - podemos dizer total? - emancipação. Nomes como Virginia Woolf e Gertrude Stein serão alguns dos grandes responsáveis por isso. A própria crítica, apesar de ainda cometer muitos deslizes, já fala da literatura produzida por mulheres como *literatura* simplesmente, sem estigmatizá-la como *feminina*. Mas isso se dá principalmente porque as próprias escritoras e seus respectivos textos o permitem, pois no período de maior luta pela liberação feminina, nos anos sessenta e setenta, parecia imprescindível que a produção literária feminina também alardeasse sua própria situação e assumisse posturas radicais, fosse pela defesa do caráter *unissex* (condenando as diferenças), fosse acentuando e defendendo o "feminino" mesmo que em detrimento da qualidade literária. Tal radicalidade ainda perdurará em muito da produção dos anos oitenta e noventa, e a ela se refere Marilene Felinto em um texto que escreveu para o jornal *Folha de São Paulo*, em abril de 1994:

Como nós, mulheres, escrevemos mal! Ultimamente, toda vez que pego um livro de mulher nas mãos é este desgosto. Esgotou-se a espécie de fórmula da "literatura feminina". Será que ninguém percebeu? O universo literário feminino é pobre, limitado, cheio de conflitos insignificantes, que nascem do umbigo das mulheres e se encerram neles mesmos. É uma literatura umbilical, entrada no corpo: quem agüenta mais descrições de orgasmos, menstruação, gestação e parto?²⁷

É claro que a crítica é também, por sua vez, bastante radical. Generalizando as escritoras femininas (mesmo que admitindo-se entre elas), comete certamente injustiças, principalmente ao comentar, mais adiante, que só mulheres seriam capazes de escrever certas coisas de má qualidade (cita trechos), sem talvez lembrar-se dos muitos também maus textos produzidos por homens.

²⁷FELINTO, Marilene. A "literatura feminina" está parada no tempo. *Folha de São Paulo*, 24 abr. 1994.

Mas isso nos remete a uma outra possível distinção: ora, numa literatura distinta, não seriam também distintos os defeitos e as qualidades?

A vida das mulheres não daria um grande romance, afirmou Marguerite Yourcenar, referindo-se à vida fechada, doméstica, centrada no lar e em si mesma, onde a maior aventura possível é a amorosa. Por isso a autora belga escolhe predominantemente personagens masculinos como o Imperador Adriano (de *Memórias de Adriano*) e o religioso Zenon (de *A Obra em Negro*), aos quais era permitida uma vida de aventuras, guerras, viagens e especulações filosóficas. Yourcenar nunca se importou com as diferenças entre os sexos, e ao ser a primeira mulher aceita na Academia Francesa refere-se a isso apenas dizendo que a sociedade francesa ainda era suficientemente misógina para colocar uma mulher sobre um pedestal, sem por isso ter a coragem de oferecer-lhe uma cadeira - resumindo ironicamente a desimportância da distinção devida ao sexo do escritor.

"Voz feminina, personae masculina", assim a define Rosiska D. de Oliveira em seu texto "A cicatriz do andrógino"²⁸, comparando-a a Flaubert. Se o autor realista pôde afirmar ser Mme. Bovary ele mesmo, assim o poderia fazer Yourcenar em relação a Adriano. Sua obra poderia ser considerada como protótipo de uma literatura feminina que afirma o paradigma da igualdade (mas note-se que Yourcenar é um bom exemplo dessa igualdade, não escorregando para a igualdade total, *unissex*), paradigma que só seria ultrapassado realmente a partir dos anos sessenta e setenta.

Parece ter havido uma espécie de perda total do pudor da escrita a partir dessas duas décadas. O feminismo radical precisou se afirmar fazendo muito barulho e radicalizando temáticas, pecando agora não mais pelo equívoco da

²⁸OLIVEIRA, Rosiska D. A cicatriz do andrógino. *Feminino e Literatura. Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 101, p.145-162, abr. 1990.

igualdade total mas pelo da diferença, insinuando-se na cultura e na literatura através de algo que se intitulou "escrita do corpo", mais ou menos aquilo que critica Marilene Felinto em seu artigo. É a época então dos constantes discursos autobiográficos, catárticos, por vezes quase apenas fisiológicos, tamanha a pretensão erótica. Mas obras como as de Clarice Lispector, Marguerite Duras e suas sucessoras é que definirão com maior e melhor precisão o espaço finalmente permitido e ocupado, sem constrangimento ou dúvida de identidade, por autoras (ou autores) que optem por um determinado tipo de discurso.

AS SEREIAS

Atraídas e traídas
Atraímos e traímos

Nossa tarefa: fecundar
 atraindo
nossa tarefa: ultrapassar
 traindo
o acontecer puro
que nos vive.

Nosso crime: a palavra.
Nossa função: seduzir mundos.

Deixando a água original
cantamos.
sufocamos o espelho
do silêncio.²⁹

Este poema foi escrito por uma autora brasileira, Orides Fontela. Sua poesia se faz lúdica ao se compor de plenos e vazios: espaços longos entre algumas palavras no mesmo verso, estrofes irregulares e margens em total desalinho fazem do espaço do papel uma transposição concreta de sua poesia parcimoniosa, cheia de silêncios. É nesse lúdico e nessas lacunas que percebemos uma primeira

²⁹FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

aproximação com o que tentaremos compreender como características de uma escrita feminina. Lúcia Castello Branco se referirá a "um certo tom, dicção, respiração, ritmo e temas próprios"³⁰. Vejamos então o ritmo que se irá aos poucos construindo no poema a partir da repetição dos mesmos verbos, ora no particípio, ora no pretérito do indicativo: atraídas/atraímos, traídas/traímos, assumindo uma voz feminina ao mesmo tempo que declara uma espécie de vingança, de resposta. A voz feminina, na primeira pessoa do plural, continua definindo tarefas: fecundar/atraindo - haverá ato mais feminino? A sedução e a fecundação estão ligadas à mulher desde a Vênus de Willendorf³¹, assim como a consciência feminina do "acontecer puro" a que se submete - voluntária ou involuntariamente - por essa mesma fecundação. O ritmo é entrecortado por lacunas e enxugamentos sintáticos, dando ao poema um tom de inexorável fatalidade. Mas a possibilidade de traição se descobre na palavra: "nosso crime", e é através dela que a voz poética se saberá capaz de seduzir. A palavra é o verdadeiro canto da sereia.

Aqui encontramos uma outra e talvez mais importante característica a ser ressaltada na escrita feminina: a consciência da palavra. Como comentado anteriormente, a mulher precisou invadir um universo que não era seu, que fora essencialmente construído por homens, para se fazer existir. Esta invasão implicou a posse da linguagem deste mundo - não digamos aqui que a invenção da língua é trunfo masculino, mas o "como" dizer e o "como" dizer literariamente certamente o é - ou melhor, era, foi. Sendo assim, é como se a escrita feminina fundasse uma nova forma de expressão: a que talvez necessite de mais cortes, tropeços,

³⁰BRANCO, Lúcia C. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 13.

³¹Escultura representando uma mulher nua e grávida, datada de 24000-20000 a.C., uma das mais antigas "Vênus" já encontrada.

soluções, e que precise fazer da palavra expressa não uma representação, mas sim uma *apresentação* : a palavra-coisa.

O canto das sereias partiria de uma "água original". O que Lacan chamou de "lalangue" e que podemos traduzir por lalia (a tradução brasileira dos *Seminários* usou o termo "lalíngua") seria o que há de mais próximo de uma certa língua original: a língua da mãe; seria esta linguagem a presente nos textos femininos, uma linguagem primeva que busca em si mesma a representação e apresentação. Só a partir do momento em que essa linguagem alcança seu próprio primitivo é que ela se constrói como linguagem e como o que poderíamos chamar de linguagem feminina - "sufocamos o espelho/ do silêncio." Aí também encontramos o aspecto memorialístico da escrita feminina.

Parece simples explicar por que quem sempre esteve atrelada ao lar e aos estreitos espaços domésticos refira-se, quando de uma criação literária, apenas a esses espaços e a si própria: daí a frequência do cotidiano, da análise de sentimentos, do pensar e repensar a maternidade, do perscrutar do corpo e seus ciclos, dos poemas eróticos. Tal explicação, simplista e generalizante, é verdadeira em certa medida, mas talvez seja mais interessante focalizarmos a questão por outro viés: não teriam as mulheres se dedicado ao texto memorialístico (a partir de um breve levantamento percebe-se facilmente o grande número de autobiografias, diários, cartas, memórias e o que chamamos de "escrita do corpo" escritos por mulheres), não tanto porque seria apenas o que elas teriam a dizer, mas talvez porque a forma discursiva do texto memorialístico seja a sua própria? Lúcia C. Branco traça um paralelo interessante à questão, citando Penélope³². Para a crítica carioca, a esposa de Ulisses não vivia apenas em virtude de um passado ao tecer e

³²BRANCO, op. cit., p.29.

destecer seu tapete, mas sim, e principalmente, em função de uma possibilidade de futuro, de um vir a ser, do retorno de Ulisses. Assim também Mnemosine, musa da memória e mãe de todas as musas, não é apenas a guardiã do passado, mas aquela que conta tudo o que foi, é e será. Da mesma forma, poderíamos então encarar o texto feminino: como uma desmemória, uma adivinhação - ficção - de uma possibilidade de futuro: uma invenção de linguagem.

Tais colocações, reunidas assim, podem parecer impróprias e incoerentes, mas a idéia simultânea de discurso primevo, lalia e adivinhação não está distante do que vem a ser o próprio discurso da tradição: um discurso que traz em si o que já existe e, em potencial, o que pode se projetar enquanto futuro.

Outra autora brasileira com uma obra bastante significativa é Hilda Hilst. Sempre afirmou não reconhecer que a condição feminina fosse determinante em sua produção literária: "Mas mudei de idéia. Há sim uma certa coisa, uma diluição, certos cacoetes de linguagem", diz hoje a autora.³³ Hilda Hilst publicou poesia, prosa e teatro, mas em toda sua obra raramente deu voz a personagens femininos, alegando ser sua linguagem, posto que complexa, dramática, imprópria para a representação do segundo sexo. Preconceito da própria autora? Talvez. A verdade é que H. Hilst sentiu na carne a estigmatização de ser mulher e escritora. Tendo publicado seu primeiro livro, *Presságio*, em 1950, comenta: "Quando era mais nova, achavam que eu psicografava minhas obras. Que era impossível eu escrever daquele jeito. A própria palavra poetisa é cheia de ambigüidades. Todos me achavam bonita, ótima, mas o que eu escrevia não era levado a sério."³⁴

³³LUSVARGHI, Luiza. "Feminino Plural". *Leia*, n. 135, p. 26-32, jan. 1990. p.30.

³⁴Ibid., p. 30.

Será em Hilda Hilst que a palavra alcançará seu fio mais cortante, a palavra-coisa, o metapoema: a literatura, mais que nunca centrada em si mesma e em metáfora de corpo feminino:

XIX

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estendo sobre a mesa o grande corpo
Envolto em bruma. Expiro amor e ar
Sobre as suas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e à luz do dia.³⁵

Como o Criador, a poeta gera também sua cria. E neste poema encontramos novamente a linguagem lenta e precipitada - frases curtas e longas, inversões sintáticas que geram uma espécie de inflexão no ritmo dos versos, dobrando-os sobre si mesmos (note-se bem os quatro primeiros versos).

O tom memorialístico, ou da desmemória, também se faz presente na poesia da autora:

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas
E de um verde negro teu casco e os areais

³⁵HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Pontes, 1992. p.53

Onde me pisas fundo. Hoje te canto
 E depois emudeço se te alcanço. E juntos
 Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue.
 De escarlate.³⁶

"Hoje te canto (...) Te cantarei de novo". Hoje teço, amanhã tecerei de novo, repete o poema, tal qual Penélope. Novamente a escrita recorrente, repetida, auto-centrada, feminina. A voz poética também é aquela que adivinha: "sei de ti a tua fome" - pitonisa e serva: "Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas".

Para insistirmos ainda um pouco mais sobre a memorialística na poesia feminina, podemos nos lembrar de outra autora, Ana Cristina César.

Bastante afeita à produção de cartas, diários íntimos, ou melhor, o que ela chamou de cadernos terapêuticos, Ana Cristina César é um bom exemplo da boa poesia dos anos setenta. Além de poeta foi ensaísta e tradutora. Publicou juntamente com *A teus Pés* três outros livros de poesia que haviam tido (pequenas) edições independentes: *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*, e teve uma reunião de seu espólio poético publicado postumamente em *Inéditos e Dispersos*. Com uma voz poética sempre rápida e irônica, parecia desvendar-se continuamente, fazendo o que Caio Fernando Abreu descreveu como conceder "ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima."³⁷ É assim que sua voz poética se declara:

(...)
 O tempo fecha.
 Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
 Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos
 que não largam! Minhas saudades ensurdecidas

³⁶Ibid., p. 108.

³⁷ABREU, Caio F. Observações de capa. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus Pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

por cigarras! O que faço aqui no campo
 declamando versos longos e sentidos?
 Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não
 sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida:
 agora sou profissional.³⁸

E sua consciência feminina é também marcada por sua época:

NOITE CARIOCA

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.
 Atravanco na contramão. Suspiros no
 contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta
 do mundo: essa que não tem nenhum segredo.³⁹

Possui também um humor irônico, diferente do de Adélia Prado, como vemos em "Cartilha da cura": "As mulheres e as crianças são as primeiras que/ desistem de afundar navios"⁴⁰, e que revela freqüentemente a lucidez da sua condição feminina na sociedade. Condição que encontra no viés erótico sua mais rica vertente poética:

Noite de Natal.
 Estou bonita que é um desperdício.
 Não sinto nada
 Não sinto nada, mamãe
 Esqueci
 Menti de dia
 Antigamente eu sabia escrever
 Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
 com desvelo técnico.
 Freud e eu brigamos muito.
 Irene no céu desmente: deixou de
 trepar aos 45 anos
 Entretanto sou moça
 estreando um bico fino que anda feio,
 pisa mais que deve,
 me leva indesejável pra perto das

³⁸CESAR, Ana Cristina. Ibid. p. 9.

³⁹Ibid., p. 13.

⁴⁰Ibid., p. 17.

botas pretas
pudera⁴¹

E a busca da palavra, da forma certa para a expressão poética, está também em Ana Cristina César. A busca da lalia, da língua-mãe, da língua da mãe, original. A palavra-coisa:

ESTOU ATRÁS

do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra⁴²

Na autora, temos a mesma invasão do corpo na poesia: metacorpo ou metapoema?

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.⁴³

Em seus ensaios sobre literatura, Ana Cristina César tocou várias vezes na questão da escrita feminina. Um dos textos mais interessantes é "Riocorrente, depois de Eva e Adão...", publicado pela primeira vez na *Folha de São Paulo/Folhetim*, em 12 de set. de 1982 e reeditado em *Escritos no Rio*, onde

⁴¹Ibid., p. 62.

⁴²_____. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 51

⁴³Ibid., p. 92.

comenta a obra de Ângela Alvim partindo da pergunta: "Ângela virou homem?". Ana Cristina César critica o que ela chamou de "prosa engravatada", ou seja, não mais feminina como a dos primeiros livros de Ângela. E esse feminino é assim nostalgicamente descrito por Ana Cristina César:

(...) uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegue às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo as regras de desenvolvimento expositivo (...). Uma sintaxe meio infantil, às vezes levemente estropiada e cortada por diminutivos. Uma dicção com um jeitinho (...). Passeios pelo arbitrário(...) ⁴⁴

Citando no mesmo texto uma brasilianista, Sylvia Riverrun, da Universidade do Texas, que levanta as mesmas dúvidas sobre a escrita feminina, Ana Cristina César acaba por não definir precisamente, como é o caso de absolutamente todos os textos que tratam do assunto, o que vem a ser a escrita feminina, se ela se opõe a alguma outra escrita (a masculina?) e o que a determina realmente. A autora acaba apenas por reconhecer , de forma relativamente vaga, pouco concreta ou acadêmica (como também é o caso de toda a crítica), que as mulheres parecem escrever de forma diferente dos homens. Algo na forma de expressão, no ritmo, na construção de frases ou versos, no uso de superlativos, diminutivos, exclamações, na escolha temática... parece diferente, distinto do que encontramos comumente na escrita dita tradicional.

Adélia Prado já afirmou em entrevistas não reconhecer a distinção do feminino na literatura. É, no entanto, dona de uma das obras de cunho mais autobiográfico dentre as escritoras brasileiras. Acaba por afirmar: "Ora, minha natureza está dentro do que escrevo. Tem de ser assim. Porque está dentro de mim

⁴⁴ _____. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.161-171.

todo o registro histórico do que é ser mulher!"⁴⁵ Aí novamente a presença memorialística: uma das razões para definições tais como "a literatura feminina é auto-centrada". Ainda mais: o registro histórico do que é ser mulher implica também uma compreensão de qual venha a ser a importância da *experiência* na criação poética.

A autora não afirma ser a sua produção de cunho biográfico, mas também não nega. A verdade é que, seja em sua poesia, seja em sua prosa, a voz poética ou o narrador (a) parecem ser sempre os mesmos e estão muito próximos de todas as informações da sua própria vida. A produção de Adélia prima pela presença de uma voz poética essencialmente feminina que faz questão de se afirmar, literalmente, como tal: "Mulher é desdobrável. Eu sou."⁴⁶; além disso, todas as facetas passíveis de serem expressas pelo espelho de Vênus estão representadas na poesia desta autora: a mulher sensual, a mãe, a esposa, a mulher guerreira, a amante, a prostituta, a menina... A própria "escrita do corpo" não é estranha a esta obra, rica em poemas onde o corpo feminino e o erotismo são postos em evidência.

O cunho autobiográfico e feminino de Adélia se revela inteiramente no poema "Para o Zé", presente em *Bagagem*:

Eu te amo homem, hoje como
toda vida quis e não sabia,
eu que já amava de extremoso amor
o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
de bordado, onde tem
o desenho cômico de um peixe - os
lábios carnudos como os de uma negra.
Divago, quando o que quero é só dizer
te amo.
(...)

⁴⁵LUSVARGHI. op. cit. p. 32.

⁴⁶PRADO, Adélia. *Bagagem*. In: *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p.11.

...industriosa como abelha,
alegrinha como florinha amarela, desejando
as figuras, violoncelo, violino (...)
Eu te amo homem, amo
o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
amo sua matéria, fauna e flora,
seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas
perdidas nas casas que habitamos, os fios
da tua barba.
(...)
"Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentas
o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não
ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros".
Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
fica eterno.
(...)
...você me garante,
tira de mim o ar desnudo, me faz bonita
de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega,
me dá um filho, comida, enche minhas mãos.
Eu te amo homem, ...
(...)
Amo até a barata, quando descubro que assim te amo,
o que não queria dizer amo também, o piolho. Assim,
te amo do modo mais natural, vero romântico,
homem meu, particular homem universal.
Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
a luz na cabeceira, o abajur de prata;
como criada ama, vou te amar, o delicioso amor:
com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,
me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles
eu beijo.

Este poema é uma declaração de amor na qual encontramos tudo o que é poesia em Adélia Prado. O título indica a dedicatória do poema a José (é este o nome do marido de Adélia Prado), ou Zé, apelido cuja familiaridade oferece logo o aconchego da fala doméstica. As coisas cotidianas e simples como a mala velha e o papel de seda, são poéticas porque sempre cotidianas e simples. O peixe é símbolo cristão e erótico - tem lábios carnudos - e está na guarnição da cozinha: é constante na poesia da autora tal deslocamento semântico. Igualmente simples e sofisticados

a abelha e o violoncelo. A voz poética diz que ama ao homem em seu corpo: coração e matéria. As abstrações na poesia de Adélia Prado, como em muita poesia feminina, partem sempre do concreto real e não deixam de ser palavra-coisa. A citação extraída do *Cântico dos Cânticos* invade o poema com sua voz bíblica. O mundano invade o poético: a barata e o piolho. Mas se faz de grande senhora a mulher que se abaixa para lavar os pés de seu homem. Certamente irritaria qualquer feminista que não compreenda que não é submissão que o poema sugere, mas sim, como em outro poema, "Um jeito e amor". Repete, além disso, a passagem bíblica do lava-pés: não é submisso aquele que se ajoelha pois o ato demonstra em totalidade o amor cristão. Trabalhando com as idéias descentradas, Adélia finda por criar um universo poético singular, onde o cotidiano e o sublime se confundem constantemente numa linguagem simbólica - uma metáfora de seu entendimento de amor.

Mas no verso "Tudo que não é mulher está em ti, maravilha", a autora alcançará justamente um aspecto importante que este trabalho pretende ressaltar: o feminino na literatura não é algo oposto a um masculino, não se trata de uma divisão sexista ou antagônica. Como o andrógino bipartido do mito trabalhado por Platão⁴⁷, o feminino e o masculino complementam-se por um impulso de restauração da perfeição; assim a literatura feminina, como a entendemos aqui, é a responsável pela expressão de certos aspectos, prismas, ritmos, temas, que a literatura, digamos, oficial (masculina, tradicional, não-feminina, como devemos chamá-la? Devemos chamá-la de algo?) comumente não expressa. Ou seja, parafraseando Adélia, tudo que não é uma determinada literatura, poderá estar na outra, assim como é ponto pacífico que a presença de autores femininos modificou

⁴⁷PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

e enriqueceu a literatura em geral, principalmente a partir do momento em que eles passaram a gerar também influências.

Como já foi colocado no início do trabalho, não chegaríamos aqui a definições conclusivas. Talvez tenhamos até caminhado para a via do impossível: como concretizar a palavra por meio dela mesma, dessimbolizar algo que é, em sua essência, símbolo e representação?

É claro que os discursos buscam, perseguem resultados. O discurso feminino se constrói enquanto procura. Talvez a dita aparente falta de lógica do discurso feminino aproxime-o do discurso dos loucos, das crianças: saber que algo é impossível não destrói a tentativa de alcançá-lo; talvez possamos reconhecer para ele que o ilimitado seja um conceito construído.

Por isso a necessidade de se falar de si mesma, da sua história, do seu corpo. No tecer e destecer da malha do texto, a literatura feminina volta-se sobre si mesma para projetar, sugestionar um vir-a-ser, um real ilimitado, não-linguagem: como o balbucio, a lalia materna e infantil. Não podendo haver discurso sem linguagem, a escrita feminina procura então uma instância pré-discursiva, semiótica como quer Júlia Kristeva, ou apenas oral, sonora, como quer Barthes:

Em atenção aos sons da língua, a escrita em voz alta não é fonológica, mas fonética; o seu objetivo não é a clareza de mensagens (...), são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem.⁴⁸

Assim, a partir dos poemas que trabalhamos, tentamos demonstrar um pouco dessa articulação da escrita feminina. Orides Fontela, Adélia Prado, Hilda Hilst e Ana Cristina César são apenas alguns exemplos de uma hoje muito vasta literatura.

⁴⁸BARTHES, Roland. Apud BRANCO, Lúcia C. op. cit., p.65.

E compreenda-se: Proust, Joyce e Guimarães Rosa, em muitos momentos de sua obra, também alcançaram essa mesma escrita. Sem ser exclusividade das mulheres, tal linguagem no entanto relaciona-se sempre ao feminino. Talvez possamos lembrá-la, então, como o faria Adélia: tudo o que não é masculino está nela presente.

Em vista disso, alguma crítica atualmente tem se inclinado a realmente considerar a questão feminina em relação à literatura como uma questão de gênero, reconhecendo o duplo sentido da palavra. Há portanto neste pensamento não só o conceito de gênero sexual, mas também de toda uma tradição literária (como procuramos demonstrar a partir de um rápido histórico). No Brasil existe ainda uma certa indisposição a esta postura defendendo-se o conceito de “universalidade literária”, colocando-se em dúvida a inserção desta escrita em uma tradição que não seja a própria tradição literária universal. O conceito de gênero, no entanto, na Europa e nos Estados Unidos, já está presente nos estudos críticos que enfocam o assunto desde a década de 80, quando o *feminismo* encontrou-se realmente com a teoria, embora ainda não haja uma unanimidade de abordagem ou conceituação.⁴⁹

Reconhecida como gênero ou não, alguns dos aspectos salientados como constituidores de uma escrita feminina estão profundamente presentes na poesia de Adélia Prado. Parece-nos entretanto que para defendermos tal posição, um trabalho profundo, que visasse buscar distinções entre linguagens literárias (se há uma escrita feminina ela existe em oposição a alguma outra, ou outras), se faria necessário, e nos desviaria do objetivo deste trabalho. Sendo assim, quando nos

⁴⁹FUNCK, Susana Bornéo. Memória, Experiência e a Identidade de Gênero. In: ANTELO, Raúl. (org.) *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994. A crítica vai mostrar como algumas autoras se colocam sim em uma tradição de escrita feminina, mas justamente numa tradição formada por escritoras marginais à tradição que podemos chamar de universal, escrevendo o gênero “através da metaficção feminista, do registro da memória (e experiência) como instrumento de mudança.”

referirmos ao feminino em Adélia Prado, será ao universo geralmente mais próximo, seja social ou fisiologicamente, ao universo da mulher.

Há contudo a necessidade de se aprofundar alguns aspectos aos quais podemos relacionar a poesia de Adélia Prado⁵⁰. São características importantes que muito antes de serem apenas temas ou referenciais de uma escrita são elementos realmente constituidores da voz poética em toda a obra.

Desde ali, durante nove dias, fui levado por ventos funestos sobre o piscoso mar; no décimo, desembarcamos na terra dos Lotófagos, que se nutrem de flores. Aí, penetramos no continente, fizemos aguada e logo meus companheiros tomaram uma refeição, junto das rápidas naus. Depois de termos comido e bebido, tendo escolhido dois homens e dando-lhes um terceiro como arauto, mandei-os colher informações sobre quais eram os comedores de pão que na terra habitavam. Eles partiram, ato contínuo, e entraram em contato com os Lotófagos. Estes não pensaram em matá-los, senão que lhes deram loto a comer. Ora, quem quer que saboreava esse fruto doce como mel, não mais queria trazer notícias nem voltar, mas preferia ficar ali, entre os Lotófagos, comendo loto e esquecido do regresso. Tive de os reconduzir à força, debulhados em lágrimas, para as naus; arrastei-os para debaixo dos remadores e aí os preendi, enquanto instava com os demais companheiros, que me tinham permanecido fiéis, a que subissem depressa nas naus ligeiras, receoso de que algum deles, provando o loto, se esquecesse do regresso.⁵¹

O trecho acima pertence ao Canto IX da *Odisséia*. Faz parte da narração que Ulisses faz a Alcino sobre as peripécias e malogros de sua volta à pátria. Na verdade, todo o livro trata exatamente desse retorno, dessa viagem de volta à terra natal, à casa, à pátria. Quando três dos marinheiros provam da flor de loto, eles rompem com a razão da viagem e com sua própria razão de existir, pois o homem grego é homem por sua descendência e por sua nação (a polis grega): fora dela, ele é estrangeiro, um ser sem raízes, sem pátria e sem tradição. O poeta faz sua parte. A poesia de Homero é elemento constitutivo da história e tradição gregas, sendo

⁵⁰ Acreditamos ter ficado claro que a apresentação de algumas outras autoras brasileiras contemporâneas foi feita para se formar uma idéia mais variada a respeito da questão levantada.

⁵¹ HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 82.

que o episódio de Ulisses no país dos Lotófagos é a narração de um aviso, um alerta sobre o perigo do esquecimento.

A poesia tem consigo esta função, este encargo: o da tradição e memória. Da língua de seu povo o poeta faz poesia e da sua poesia tradição - derivada do latim *traditione*, entrega, transmissão, do radical *tradere*, o mesmo do qual deriva a palavra traição.

O ato de transmissão implica sempre um “algo a dizer”, a ser lembrado, uma mensagem que ao transformar-se em discurso, fixada em linguagem, estabelece-se em um outro nível: o da memória. Transmitir, contar, é a razão primeira da literatura. Nada mais óbvio do que nos remetermos às primeiras narrativas orais para justificarmos tal afirmação, ou, como quer Heidegger, à “poesia primordial”⁵² como nascimento da própria linguagem. Eliot diria ainda que o poeta é também o grande responsável pela língua de seu povo, será ele quem a manterá viva, em qualquer situação, mesmo que este próprio povo já praticamente não exista⁵³. Sua identidade e tradição ainda estarão vivos se houver, na sua língua, poesia sendo escrita.

O ato de narrar algo implica ainda a idéia de transmissão de experiência. Repassar uma experiência é um ato de generosidade e preocupação: ensinar ao outro aquilo que se sabe, mostrar ao outro aquilo que se viveu representa antes de tudo a necessidade de preservação dessa própria experiência, assim como a importância dada a ela. É claro que quando se coloca aqui a afirmação da experiência enquanto “aquilo que se viveu”, não estamos nos referindo à presença do elemento biográfico no processo de criação, mas antes ao fato de que o poeta é também homem dentro de seu próprio contexto e que escrevendo para

⁵²Apud NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.261.

⁵³ELIOT, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1953.

homens ele vai perpassar seu discurso com sua própria experiência de mundo, na medida em que a transforma em arte. Mas a relação não é direta e objetiva: só se fala do que já se esqueceu, para lembrar e voltar a esquecer.

O processo do lembrar-se será sempre repetido porque o esquecimento também existe. Haverá sempre um passado, como o que há de construído, e um presente, como o que há por fazer em função de uma idéia de futuro.

“Os resultados das investigações de Herôdotos de Halicarnassos são apresentados aqui, para que a memória dos acontecimentos não se apague entre os homens com o passar do tempo, e para que os feitos maravilhosos e admiráveis dos helenos e dos bárbaros não deixem de ser lembrados, inclusive as razões pelas quais eles guerrearam.”⁵⁴ Herôdotos, como Homero, estava dentro do movimento de busca, do processo do lembrar-se; o primeiro capítulo de *História* é dedicado a Clio, a musa da história, filha de Zeus e Mnemosine, a qual por sua vez personifica a memória e a lembrança. Clio deriva da palavra grega que significa celebrar, por isso identificou-se com o cantar da glória dos guerreiros. Assim, quando lembramos, quando nos colocamos em um processo de busca, o que fazemos na verdade é um ato de celebração.

Nietzsche, pensando a história, faz referência ao esquecimento, afirmando ser ele tão necessário como o sono, necessário como uma pausa à ruminação constante: a insônia provocaria danos aos quais não resistiríamos. A própria felicidade só se faria felicidade pelo nosso poder de esquecer, de, enquanto dura esta felicidade, sentir “a-historicamente”. “(...) há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se

⁵⁴HERÔDOTOS. *História*. Brasília: Editora da Univ. de Brasília, 1985.

arruína, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização.”⁵⁵ Poderíamos viver sem lembrar, talvez até felizes, diz o filósofo, mas jamais sobreviveríamos se não pudéssemos também esquecer.

Jorge Luis Borges também toca a questão em seu conto “Funes, o Memorioso”, do livro *Ficções*. O personagem narrador, como os bons narradores em primeira pessoa de Borges, oferece referências históricas e geográficas bastante ricas a respeito de um homem, um uruguaio, a quem, após a queda de um cavalo, fora dada uma memória fantástica, absolutamente perfeita e capaz de tudo lembrar: as horas que passavam, o formato das nuvens, as folhas de uma árvore, os diálogos palavra a palavra, todas as leituras, todas as informações nas suas menores minúcias, tudo, tudo desde o sempre de sua existência. A essa memória implacável o narrador, além do assombro, fará apenas uma observação realmente contundente: “Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer as diferenças, é generalizar, abstrair.”⁵⁶

O narrador borgiano parece resumir um pouco o pensamento de Nietzsche, mas não o deturpa. Na verdade, é no processo do lembrar e do esquecer que se constrói o conhecimento. Celebrar, colocar-se nesse movimento, é colocar-se frente à lembrança do passado no que diz respeito à realização do presente. Chegamos ao que nos interessa: são os artistas aqueles que estão sempre neste movimento. “A maior parte das percepções humanas data de muito tempo atrás ou deriva de percepções que homens bem dotados tiveram muito antes de termos nascido. A espécie humana descobre e redescobre”, diz Ezra Pound em seu *ABC da literatura*⁵⁷. O artista é esse elemento responsável que descobre e, mais tarde,

⁵⁵NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas - II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 22.

⁵⁶BORGES, Jorge L. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 124-125.

⁵⁷POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.

redescobre o já esquecido. Ele está nesse movimento de lembrança porque é ele, mais que os outros homens, quem celebra a memória. Arte é celebração, de memória e experiência. Voltamos novamente a tocar o biográfico, encontrando a mesma questão sendo levantada também a partir de outras obras:

(...)

Günter Lorenz (GL): ... Mas voltemos à sua biografia...

João Guimarães Rosa (JGR): Creio que minha biografia não é muito rica em acontecimentos. Uma vida completamente normal.

GL: Acho que não é bem assim. Em sua vida você passou por uma série de etapas muito interessantes, até mesmo instrutivas. Estudou medicina e foi médico, participou de uma guerra civil, chegou a ser oficial, depois diplomata. Deve haver ainda outros fatos, pois estou apenas citando de memória.

JGR: Chegamos novamente ao ponto que indica o momento em que o homem e sua biografia resultam em algo completamente novo. Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes de minha vida, e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, a consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte...

GL: Deve-se considerar isto como uma escala de valores?

JGR: Exato, é uma escala de valores.

GL: E estes conhecimentos não constituíram, no fundo, a espinha dorsal de seu romance *Grande Sertão*?

JGR: E são; mas devemos acrescentar alguns outros sobre os quais ainda temos de falar. Mas estas três experiências formaram até agora meu interior; e, para que isto não pareça demasiadamente simples, queria acrescentar que também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas.

GL: Parece uma sucessão e uma combinação um tanto curiosa de motivos.

JGR: Bem, tudo isto é curioso, mas o que não é curioso na vida? Não devemos examinar a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravelhos.

GL: Gostaria de concluir que todos esses assuntos enumerados tiveram grande importância em sua vida: a diplomacia, os cavalos, as religiões, os idiomas. Você goza também de uma fama legendaria: dizem que você domina muitos idiomas, e que aprendeu alguns deles apenas para poder ler um determinado autor em sua versão original. Sabe-se também que como diplomata e exercendo as funções de cônsul geral do Brasil em Hamburgo, você provocou Hitler fora das normas da diplomacia, e salvou a vida de muitos judeus...

JGR: Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. (...) ⁵⁸

Uma vida como a que teve Guimarães Rosa poucos tiveram. Além disso, desses poucos, quantos verteram sua “experiência” em algo como *Grande Sertão*:

⁵⁸ROSA, J. Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *João Guimarães Rosa. Ficção Completa - Vol. I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-61.

Veredas ? A insistência do jornalista em procurar, através de informações sobre a biografia do autor, a razão da grandiosidade da obra, não perturba Guimarães Rosa. Pensando na sua própria vida e em como ela inspirou sua obra ele vai enumerar motivos que parecerão curiosos mas que são tão importantes quanto outros, mais “nobres”. “(...) um homem e sua biografia resultam em algo completamente novo.” Não é certamente a vida que determina a obra, mas as possibilidades que ela oferece são constituidoras de experiência que pode, por sua vez, ser traduzida de formas várias. A obra de Guimarães Rosa é vida, ou experiência de vida, vertida esteticamente.

Esta afirmação é bastante delicada na medida em que coloca o risco de desprezar a “criação” propriamente dita, ou seja, desconsiderar a elaboração estética, o trabalho do autor e sua própria capacidade de imaginação. É possível ainda incorrermos em escolhas críticas como o biografismo ou mesmo a crítica psicanalítica.

Mas o que então se quer dizer com “verter a experiência esteticamente”? O que significa exatamente a criação poética enquanto resultado do trabalho de elaboração de um autor? A obra de arte, considerada enquanto histórica e individualmente determinada, responde por uma tradição cultural e pelo momento em que é escrita, mas antes ainda pela tradição, o momento de vida, as influências e as experiências de “quem” a criou. O processo de criação não funciona apenas a partir de estímulos e resultados, épocas e influências que geram novas elaborações artísticas; é o autor o crivo da originalidade e da criação. Este crivo revelará, por sua vez, que espécie de elaboração estética se fez da tradição, da época, das influências e experiências. Em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, Rilke afirma que “versos não são sentimentos, mas experiências”, e explica:

Para escrever um verso, um verso só, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas. É preciso ter experimentado os caminhos de países desconhecidos, despedidas já há muito previstas, mistérios da infância que ainda não se esclareceram, mares e noites das viagens. Nem basta ter recordações de tudo isso. É preciso saber esquecê-las quando se tornaram numerosas, e é preciso ter grande paciência para esperar até que voltem. Porque as recordações - isto ainda não é poesia. Só quando se incorporam em nós, quando já não têm nome e já não se distinguem do nosso ser, só então pode acontecer que numa hora rara surja a primeira palavra de um verso.⁵⁹

Este “esquecer” a que o autor das *Elegias de Duíno* se refere é a elaboração do autor, a experiência passada esquecida e metabolizada, correndo nas veias do poeta para que possa correr também nos versos. É assim, portanto, no resgate da experiência, memória e desmemória, que se daria o trabalho de criação.

Tal colocação, podemos considerar, está muito próxima do que foi, por muito tempo, a mola mestra da crítica literária. No século XIX os estudos literários mais sérios se tratavam justamente de biografias (com especulações sobre a “constituição psicológica”) de autores e suas implicações, numa relação de causa e consequência com as respectivas obras literárias. Sainte-Beuve, por exemplo: é de certa forma considerado o primeiro dos críticos a exercer seus estudos com algum rigor - inaugura a crítica de jornal e uma metodologia de trabalho que será ora imitada ora criticada, seja por outros críticos seja pelos próprios autores seus contemporâneos (lembre-se de “Contre Sainte-Beuve”, texto em que Proust censura duramente o trabalho do crítico).

Hoje afirmamos entretanto que Sainte-Beuve não fazia exatamente “crítica” literária. Interessava-se sobretudo pela biografia, pela psicologia do autor e pela história literária (o século XIX francês herdou do século XVIII a tradição da

⁵⁹RILKE, Rainer Maria apud CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. V. 7, p. 2803. Ver ainda ARRIGUCCI, Davi. (1990, p. 46): o autor cita Rilke e faz alusões importantes à questão da experiência.

historiografia cultural) e acreditava inclusive poder inferir do estudo literário (idéia desenvolvida no ensaio sobre Chateaubriand) uma tipologia de caráter - tipos psicológicos, famílias mentais (considerações que não destoavam dos estudos deterministas da época).

Mas sua insistência em descobrir informações as mais minuciosas possíveis sobre a vida do autor se dava por acreditar poder assim melhor compreendê-lo e analisá-lo, procurando o que ele chamava de “tom especial” do escritor, justificado a partir do âmago de sua personalidade. Tal aprofundamento na vida do escritor era pretensamente alcançado através de sua biografia e de sua obra, ou seja, o vivido e o escrito explicavam homem e obra e deveriam justificar ambos.⁶⁰

Sainte-Beuve estava, entretanto, dentro do movimento do pensamento que chegaria à crítica psicológica e desta à psicanalítica. A crítica psicológica, ou a “psicologia da literatura”, se dará seja no estudo do processo de criação, seja procurando tipos psicológicos em seus personagens ou manifestações da personalidade entre os versos, seja enfocando a reação do receptor ou seja ainda no estudo psicológico do autor (tipo e indivíduo) sendo esse o enfoque mais comum.

Várias concepções antigas acerca da criação aproximavam-na da loucura e a figura do poeta inspirado (e aí entram as musas e outras iluminações divinas) ou possesso ainda percorre o senso comum. Freud pensará na arte como resultado de uma neurose: o ato criador seria uma forma de fuga da realidade, um afastamento para a fantasia - leia-se poesia, ficção. A neurose, embora distante da loucura, evidencia um tipo de desequilíbrio mental que não altera a personalidade mas problematiza o estado de consciência. Ora, se antigamente a arte era considerada

⁶⁰Partindo desta perspectiva foi impossível para o crítico não cair em sua própria armadilha: Sainte-Beuve deixou uma vasta obra onde a sua própria personalidade transparece a cada linha. Não pôde, tendo sempre as biografias como centro, se furtar à crítica moral e moralizante, sendo seu principal critério de qualidade, o que chamava de “bom gosto”, elaborado a partir disso.

como um dom, uma compensação para o mentalmente doente, Freud a considerará como o refúgio da consciência obstinada que deseja defender-se da alienação ao mesmo tempo em que rejeita o compromisso com a realidade. Muitos psicanalistas (Lacan entre eles), que não eram exatamente críticos literários, farão a abordagem de várias obras literárias seguindo os trabalhos de Freud.

Charles Baudouin aplicará a psicanálise à crítica propriamente dita (seu primeiro trabalho é de 1929), estendendo seus estudos em relação à arte a partir de três enfoques: a criação, a contemplação e as funções da arte. As mitologias serão fonte de inspiração para seus estudos (como já haviam sido para Freud, Abraham, Rank e Jung) e os complexos de Édipo e Narciso farão parte de suas explicações do processo criativo, assim como o dito complexo “espetacular”, que descreve o gosto pela exibição. A psicanálise da arte pretenderia reconstituir a “gênese” da obra a partir da biografia do poeta. Um dos primeiros a pensar o leitor, Baudouin veria a contemplação como um processo de identificação, sendo a obra um espaço de projeção (o leitor se transformaria no próprio autor), afim aos sonhos, chegando a recuperar inclusive a catarse aristotélica. A obra propriamente dita seria ainda formada por elementos “primitivos, instintivos e infantis”, elementos da “vida sentimental, pessoal” e outros elementos “superiores, de ordem ética, social, filosófica, religiosa”⁶¹, sendo que estes seriam os fundamentos a serem procurados pela crítica, buscando não só os complexos mas suas derivações e sublimações.⁶²

Outros exemplos poderiam ser arrolados para se pensar a questão da crítica que se utiliza de fontes extra-literárias, especialmente relacionadas ao autor e seu

⁶¹TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992. p. 151.

⁶²Seguindo os passos de Baudouin, Charles Mauron buscará uma crítica que se colocará entre o trabalho feito por Sainte-Beuve e a crítica inteiramente psicanalítica, buscando o biográfico mas se atendo principalmente ao “material literário”, chamando a este trabalho de psicocrítica. A análise seria feita a partir da superposição de texto, buscando a frequência de imagens que seriam capazes de, em conjunto, esboçar o “mito pessoal” do criador.

processo de criação, para comentar o literário. O levantamento foi feito, entretanto, para que as referências do presente trabalho à questão da memória e da experiência não sejam aqui tomadas proximamente aos estudos de caráter biográfico e/ou psicanalítico.

Todo este pensamento desenvolvido em torno da questão da criação, memória e desmemória foi feito para que se possa atentar a uma característica bastante freqüente na poesia de Adélia Prado que é a elaboração poética a partir do resgate da memória e da experiência, sem que se pretenda uma teorização do processo criativo. Tais questões foram levantadas para que possam auxiliar a compreensão particular desta poética e para que se perceba como a lembrança, de mote inicial, se transforma em verdadeiro motivo de alguns poemas. A memória nos remete ao que já foi levantado como sendo o aspecto memorialista da escrita feminina, mas também o extrapola na medida em que a reconhecemos como elaboração poética e não mera transposição biográfica. A idéia de experiência, por sua vez, também não quer representar tal transposição, mas sim uma etapa, anterior à criação, de vivência e influências que, esquecida, será novamente lembrada - poeticamente, então.

ENSINAMENTO

Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
'Coitado, até essa hora no serviço pesado'.
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.⁶³

⁶³PRADO, Adélia. *Bagagem*. In: *Poesia Reunida....* p. 116.

Esse poema é bastante representativo para o que queremos ressaltar na poesia da autora, a começar pelo título. A palavra “ensinamento” subentende uma lição, algo importante, que deve ser apreendido. O resgate da memória representado nesses versos remete ao momento da experiência e faz do poema outra oportunidade de ensinamento.

São muitos os poemas que citam a figura paterna ou materna, ou mesmo outras pessoas também pertencentes à “árvore genealógica”, sempre apresentadas sob a égide da lembrança, contextualizados em um tempo passado, mas extremamente necessários para o poema presente, pelas palavras que deixaram ou pelas vidas que tiveram. Vemos construir-se aos poucos uma espécie de mitologia familiar que sustenta tanto a formação da poeta como muito do que ela faz em poesia. As referências constantes ao pai, à mãe, avós, tios, principalmente nos três primeiros livros, se dão sempre numa forma quase narrativa - a prosa invadindo a poesia - que revela uma memória, como um álbum de família que se abre e se descreve: este era meu pai, aí ele estava trabalhando, aqui, contando histórias; esta era minha mãe... E vão surgindo nos poemas como que personagens de uma mitologia com suas histórias exemplares.

A genealogia representada é também fundamento para certas reflexões. Nas sociedades tradicionais, e entenda-se por tais sociedades também aquelas em que as tradições são muito mais dificilmente alteradas justamente por serem sua base de sustentação, os ensinamentos eram passados de pai para filho, numa transmissão oral que fazia parte da educação e formação do homem. Tal forma de transmissão de conhecimentos, inserida no ambiente familiar, seria uma das responsáveis pela manutenção destas tradições de uma forma mais evidente que

em outros casos. Os antropólogos fazem, a partir disso, uma comparação do mundo urbano - onde a educação das crianças há muito é responsabilidade quase completa da escola - com o mundo rural, o qual é historicamente reconhecido como um espaço mais tradicionalista.

O poema começa justamente com uma proposição que parte em certa medida desta distinção. “Minha mãe achava estudo/ a coisa mais fina do mundo.” A valorização do saber que o estudo oferece, o saber científico, acadêmico, como algo sofisticado, é bastante característica da oposição entre o espaço interiorano e o urbano, espaço privilegiado onde o estudo seria uma constante. Mas os versos seguintes vão se encarregar de negar a primeira afirmação: “Não é./ A coisa mais fina do mundo é o sentimento.” E estes versos, contrapondo-se aos primeiros, vão valorizar então algo muito menos concreto e prático, mas que, entranhado nas ações cotidianas, se daria como real ensinamento. É o “sentimento” da mulher que preocupada com o homem que trabalha até muito tarde prepara-lhe algum conforto para quando este volte para casa.

“Não me falou em amor./ Essa palavra de luxo.” Quando o cotidiano invade o poema através do pão, do café e do tacho de água quente, é aparentemente do mundo doméstico, não sofisticado segundo a mãe, que se fala. É contudo nestas ações corriqueiras que o ensinamento aparece. A palavra de luxo não dita é a que se faz verdadeiramente presente enfim, sendo que é a um ensinamento de amor que o poema todo se refere. “Ensinamento” repete também o já visto em “Para o Zé”: a mulher que ama e por isso serve ao ser amado. O servir, perigosa e erroneamente confundido com submissão, é a demonstração, cotidiana e simples, de afeto e amor.

Poemas como esse são responsáveis por um certo tom de “aconselhamento” bastante freqüente na poesia da autora. A literatura e a arte de um modo geral se oferecem como um espaço de aprendizagem e compreensão de mundo, mas a referência ao “tom de aconselhamento” se dá justamente pelas particularidades relevadas. A repetição poética dos atos maternos constrói-se como uma narrativa de memória. Assim, como já foi dito, a voz poética se utiliza da invenção de uma mitologia familiar para elaborar uma filosofia de vida e uma descrição de mundo, a poesia assumindo então o repasse da experiência.

Este poder da palavra é talvez a grande sabedoria revelada na poesia de Adélia Prado. A palavra pode ser a palavra sagrada, grávida de revelações e verdades divinas, pode ser a descrição do mundo à volta, pode ser poder, pode ser a própria coisa consubstanciada em linguagem. A palavra é o veículo e é a própria idéia, às vezes código, às vezes coisa. A consciência da palavra erige-se em metalinguagem, em metapoesia.

A ROSA MÍSTICA

A primeira vez
que tive a consciência de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
começando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se,
até que um dia escrevi:
“neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda no relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela e eram os beirais da morte”.
Entendi que as palavras daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.
Como se alguém pintasse
a cesta de d. Armanda

me dizendo em seguida:
 agora podes comer as frutas.
 Havia uma ordem no mundo,
 de onde vinha?
 E por que contristava a alma
 sendo ela própria alegria
 e diversa da luz do dia,
 banhava-se em outra luz?
 Era forçoso garantir o mundo
 da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
 Então prossegui: “neste quarto meu pai morreu...
 Podes fechar-te, ó noite,
 teu negrume não vela esta lembrança”.
 Foi o primeiro poema que escrevi.⁶⁴

Este poema legitima o já posto sobre a memória, a presença familiar e, principalmente, a natureza desta poesia. O poema resguarda a memória, garante “o mundo da corrosão do tempo”, e é desta forma o espaço onde a própria memória, o pai, retorna indestrutível. “A rosa mística” se inicia com a constatação da forma, a imagem de uma cesta com tomates e cebolas. Jamais, no poema, a cesta se perderá, ela estará para sempre ali presente e por isso é que mais adiante se diz “agora podes comer as frutas.” Esta é uma compreensão de poesia exposta, metapoeticamente, no poema. Há vários depoimentos de Adélia sobre o que é poesia para ela. Num deles ela diz:

...se você por exemplo, faz um poema sobre um cavalo, o cavalo é muito mais real no poema do que se você encontrar ou der de testa com ele, e ele te der um coice lá na rua. Você topa com a realidade dele é no texto. É no texto, na metáfora, quer dizer, no poético. O poético do cavalo é que me dá o cavalo. Eu olho, olho a cabeça, olho o olho, passo a faca nele, destrincho o cavalo, olho as tripas dele e não o cavalo. Mas se você fizer um poema sobre ele, acabou (sic) eu perenizo a cavaliça dele pro resto da vida. Por isso que as histórias dos povos, a alma dos povos, das nações e das pessoas, elas são guardadas é através da literatura.⁶⁵

⁶⁴Id. *ibid.* *O pelicano*. p.314.

⁶⁵_____. Aí nasceu em mim um par de asas. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 jun. 1984. Suplemento Literário, nº 925. Entrevista.

A autora parece bastante coerente portanto no que se refere à relação entrevista e obra. Em “A rosa mística”, o pai está para sempre, real e existente, no poema. A lembrança da morte paterna é usada em poesia para este resgate. Podemos aqui retornar a algumas idéias postas em torno da memória e desmemória. Parece ser a partir deste processo de desmemória que a possibilidade de poesia se abre. O poema não é uma simples narração de um acontecimento passado, pois “as palavras daquele modo agrupadas dispensavam as coisas sobre as quais versavam”, isto é, a poesia dispensa, ela é ainda mais real. A própria autora, na entrevista citada, se refere a Novalis, o qual teria dito ser tanto mais real uma coisa quanto mais poética ela for. Assim, quando nos referimos ao esquecimento repetimos Rilke, afirmando que só quando as recordações “se incorporam em nós, quando já não têm nome e já não se distinguem do nosso ser, só então pode acontecer que numa hora rara surja a primeira palavra de um verso.”

Colocamos finalmente a questão: é à experiência, às recordações da autora que nos referimos aqui? Não. Tentamos, ao contrário, desvendar a própria elaboração poética. É criando uma história familiar, uma memória para a voz poética que esta poesia vai encontrar sua própria sustentação. Evidente que podemos buscar as relações biográficas, e não seremos os únicos:

O GLOBO: Fale um pouco de sua formação. Como sua educação determinou o nascimento de seu interesse pela poesia?

ADÉLIA: Eu sou filha de ferroviário e mãe do lar, que ficava em casa. A minha experiência de infância e adolescência foi a que é comum em uma cidade do interior de Minas: uma educação muito rígida e muito doutrinária do ponto de vista moral e religioso. Mas fui salva dessa rigidez - que é, de certa forma, de natureza religiosa - pela poesia e pela beleza do culto, da liturgia, Quer dizer, a religião é severa, mas é bela. Também tive, graças a Deus, uma infância feliz, com pais bravos e severos, mas também amorosos. Todo esse contexto familiar, religioso e escolar me dá até hoje material de recordação.⁶⁶

⁶⁶ _____. Adélia Prado em busca da poesia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1991. Entrevista.

Mas note-se: a autora se refere ao contexto “familiar, religioso e escolar” como um “material de recordação”, o que não significa absolutamente uma transposição biográfica. É enfim o que Guimarães também já havia posto: “(...) um homem e sua biografia resultam em algo completamente novo.”, e este algo pode ser, entre outras coisas, literatura. Em “A rosa mística” a voz poética constrói um poema para falar de outro, para falar de uma descoberta, da compreensão do poético, do literário e na verdade para explicar-se, para explicar o seu próprio fazer-se.

E o poder da palavra é cada vez melhor compreendido e utilizado:

A CRIATURA

Quero ver Jonathan,
aqui onde mora
exilado de mim.
Está meio chuvoso e é domingo,
feito um domingo antigo,
quando Ormírio chegou com Antônia,
sua filha de criação,
e me deu um cacho de uvas.
Da mesma natureza é a saudade que sinto
por aquele domingo e por Jonathan.
Como Antônia era tola eu era feliz,
o eixo da terra girava devagar,
eu cantava
a propósito de tudo,
a música de que mais gostava.
Quando me apaixonei por Jonathan,
escrevia seu nome pela casa,
meu pai dizia: ‘ o que é isso? ’
é o nome de um príncipe, eu falava.
Pronuncia-se Narratanói e está nas
mil e uma noites...
Meu pai, plebeu
a quem certas palavras subjugavam,
orgulhava-se de mim
que lhe dava poder sobre os signos migrados.
Oh, Jonathan, descobro que te amo

desde o tempo da guerra,
 quando os aliados batiam os alemães.
 Vovô dizia usaliados,
 e até mamãe, imagine!
 E principalmente eu:
 'usaliados vão ganhar a guerra',
 sabendo, por divina inspiração:
 'o poder é de quem detém a palavra'.
 Poder que ia usar contra você,
 que teria minha mãe usado contra mim:
 'você é de classe operária,
 ele é muito bonito,
 vai te deixar sozinha!'
 Não deixou, minha mãe, como não me deixa,
 apesar dos pesares,
 esta vocação para a alegria perfeita.
 Vê, são passadas décadas
 e é a mesma em mim
 a prontidão para a chuva,
 as goiabas verdes,
 para o sol que atea nos telhados
 as labaredas brancas do meio-dia.
 É como se estivésseis aqui
 com meu pai, meu avô,
 Ormírio e o cacho de uvas,
 como quando entoei impropriamente,
 à véspera de um Natal o Tantum Ergo.
 Que grande cortesã eu me ensaiava,
 porque era uma orgia
 aquela felicidade sobre nada,
 era tudo tão pobre.
 Eu já amava Jonathan,
 porque Jonathan é isto,
 fato poético desde sempre gerado,
 matéria de sonho, sonho,
 hora em que tudo mais desce à desimportância.
 Agora que me decido à mística,
 escrevo sob seu retrato:
 'Jesus, José, Javé, Jonathan, Jonathan,
 a flor mais diminuta é meu juiz.
 Me deixem no deserto resgatada,
 pedra que dentro é pedra,
 sobre pedra pousada'.
 Rimo por boniteza, não é triste o que sinto.
 'A supliciada' podíeis chamar a tais versos,
 no entanto, confirmo, estou feliz,
 feliz para o desperdício
 do que busquei amearhar
 e estava certa,
 o que o tempo não rói.

(...)

Não tenho mais tempo algum,
ser feliz me consome.⁶⁷

Novamente o remetimento ao passado. O domingo antigo é recuperado a partir do presente, mesmo dia da semana, mesmo clima. Mais uma vez o poema é referência da consciência da palavra.

“Meu pai, plebeu/ a quem certas palavras subjugavam,” repete a relação com a palavra, e por extensão com o estudo, exposta pela mãe em “Ensino”. A palavra que subjuga é aquela da qual não se sabe, a que não se compreende, por isso a denominação “plebeu” para aquele que não possui o poder, nem mesmo o do saber. Dessa forma, e aproveitando-se disso, é que a voz poética pode converter Jonathan em Narratanói⁶⁸, vertendo em palavras o sentimento e justamente por isso disfarçando-o. O poder da palavra é capaz de criar simulacros: é este o verdadeiro domínio que se descobre.

A frase “Usaliados vão ganhar a guerra” é desta forma a crença e o desejo de que tal aconteça servindo como um encantamento, como se algo dito fosse, desde que pronunciado, algo possível, real ou realizável. Como a transformação de Jonathan em Narratanói, e em príncipe das mil e uma noites. Para driblar a desconfiança do pai, ou para transformá-lo mesmo em príncipe, o nome escrito e sua corruptela pronunciada são também uma forma de brincadeira, uma aposta na força mágica da palavra.

Assim a frase da mãe, profetizando, exercendo o seu poder ao deter a palavra, anunciando que “ele vai te deixar sozinha” é respondida de forma

⁶⁷ _____. *O pelicano*. In: *Poesia Reunida...* p. 365.

⁶⁸ Como já havia feito com “borboleta” e “atelobrob” em “Em Português” de *A faca no peito*, Narratanói é o nome de Jonathan escrito ao contrário, com a conversão do “J” em “i” e do “h” em “rr”, com uma pequena troca de ordem das letras “h” e “a”.

ambígua: “Não deixou minha mãe, como não me deixa,/ (...) esta vocação para a alegria perfeita.” Ora, é a vocação para a alegria que declaradamente não a deixou, não se trata daquele “ele” presente na fala materna, e estes versos, quebrando a expectativa dos anteriores, são como que uma estratégia lingüística e poética para mudar o assunto, ao mesmo tempo em que a fala da mãe resta em suspenso, exercendo seu próprio poder, mas num momento já passado.

E estes versos acabam por fazer neste ponto uma dobra no poema. A vocação para a alegria perfeita e sua descrição serão o momento da inversão temporal, quando a engrenagem da memória se revela: isto foi há muito tempo. Por isso os versos: “É como se estivésseis aqui/ com meu pai, meu avô, (...)”. E a lembrança das pessoas queridas une-se a um fato aparentemente desimportante, mas que estabelece sua relação também como uma referência a um determinado instante do passado: “como quando entoei impropriamente,/ à véspera de um Natal o Tantum Ergo” (o Tantum Ergo é normalmente cantado às vésperas da Páscoa). A referência ao canto latino é interessante pelo contexto a que remete, das cerimônias religiosas das quais participavam os conhecidos e membros da família, das festas sacras, onde se entoavam os cantos próprios para cada data, segundo uma tradição tão antiga quanto a própria religião.

Neste como em muitos poemas da autora, a liturgia cristã é parte integrante da poesia. Os ritos e cerimônias, assim como os textos e cantos sacros são reconhecidos em toda a sua beleza ao serem incorporados nos versos. Como já foi posto anteriormente, o sentimento religioso na poesia de Adélia Prado está longe de ser carola ou doutrinário, sendo antes de tudo uma revelação de poesia. A experiência religiosa é assim outra das bases de sustentação dessa obra, que mescla

igualmente os ensinamentos exemplares da história familiar à liturgia cristã com seus cantos e orações.

A voz poética se chama então de cortesã, devido à orgia da felicidade, embora fosse uma “felicidade sobre nada,/ era tudo tão pobre.” Primeiramente, percebemos uma nova mudança de perspectiva que se dá entre o cântico sacro entoado no Natal e a palavra “cortesã”, posta no verso seguinte, que representa um contexto justamente oposto, profano. Em seguida, a “felicidade sobre nada”. A pobreza material é muitas vezes invocada na poesia da autora, mas não de forma ressentida. O material se opõe sempre ao espiritual; a riqueza da imaginação e a presença do elemento religioso transformam a realidade, e a percepção da felicidade existente reitera a insignificância do concreto em relação ao mágico e o espiritual. Assim nasce Jonathan, “fato poético desde sempre gerado,/ matéria de sonho, sonho,/ hora em que tudo mais desce à desimportância.” E assim também é que ele se transforma em Narratanói. Esta é a verdadeira chave deste universo e é dela que se alimenta a felicidade.

A palavra, a palavra poética, é no entanto a grande afirmação do poema. Os vários nomes de Deus, postos ao lado de “Jonathan” são “escritos sob seu retrato” no momento em que “se decide à mística”. Já foram feitas neste trabalho referências à poesia místico-religiosa e sua maneira de incorporar poeticamente o religioso e o sensual, mas neste poema o erótico não se coloca de forma patente. A menção à mística entretanto, traz consigo este significado na medida em que coloca, no mesmo verso, os nomes sagrados e o nome do “fato poético”, aproximando-o do divino.

É contudo a própria presença destes nomes, enquanto presentificação da “coisa”, que se deseja. “Javé”, Deus, é a nominalização de algo impalpável,

misterioso, sagrado. Mas a “palavra” Javé é algo de que podemos nos apropriar, numa oração ou numa poesia. Voltamos assim à compreensão da palavra-coisa, presente nestes versos e ligando-os aos próximos, onde a metalinguagem explode. “Me deixem no deserto resgatada,/ pedra que dentro é pedra,/ sobre pedra pousada./ Rimo por boniteza, não é triste o que sinto.” Este é outro dos recursos de que esta poesia sempre se utiliza. Muitas vezes, quando os versos parecem estar alcançando um lirismo mais agudo, quando as metáforas vão surgindo de forma mais rica, as imagens vão se adensando e a própria sintaxe se distancia do coloquial e do prosaico,⁶⁹ a voz poética se encarrega de quebrar o enlevo. Seja por um desvelamento das próprias metáforas trabalhadas, seja mudando radicalmente de registro ou universo semântico ou ainda por uma explicitação metalingüística, os versos quebram a expectativa parecendo tentar, antes de tudo, chamar a atenção para si mesmos e sua natureza discursiva. É como se a voz poética, repentinamente, desejasse lembrar ao interlocutor que “isto” é poesia e que é na concretude da “palavra” que o poético se faz existir, estabelecendo-se esteticamente.

Em “Miserere”, poema de *Terra de Santa Cruz*, este trato com as palavras é manifesto diversamente, mas resulta em uma reafirmação do que foi posto:

(...)

Cismeí que adoecia e procurei o médico.

Ele não foi perspicaz.

Auscultou, profissional, minhas cavidades
e prescreveu ginástica, redução de calorias, vida calma.

Doía tudo. Aqui dói, doutor, aqui também.

é certo que o senhor nunca deglutiou pedras,
mas, afianço-lhe, mesmo a água que bebo

⁶⁹Notem-se os últimos versos citados: embora o primeiro inicie uma oração com um pronome oblíquo, numa corrupção da linguagem padrão muito freqüente na linguagem coloquial, este mesmo verso e o último do trecho citado terão os participípios estrategicamente colocados, redundando em um refinamento de linguagem ao mesmo tempo em que se alcança a rima.

é indigesta coisa sólida no meu bucho.
 Ele precaveu-se, intimidado pela minha fluência,
 pelo manuseio intemorato que dispenso às palavras.
 Dependendo da atividade intelectual,
 da sensibilidade de cada um,
 tais sintomas ocorrem, minha senhora.
 (...)

A “fluência” e o “manuseio intemorato que dispenso às palavras” são uma perfeita avaliação da própria linguagem desenvolvida, o discurso revelando assim a consciência de si mesmo. As frases ditas ao médico alcançam o humor com muita sofisticação, como no verso em que dois adjetivos envolvem, sintaticamente, a palavra “coisa”: “indigesta coisa sólida”; ou ainda a palavra “bucho”, em lugar de ventre ou estômago. Note-se então, a linguagem presente na resposta médica.

O vocabulário coloquial e o uso poético que se faz dele é uma das marcas principais da poesia desta autora. Já nos referimos à idéia de simplicidade nesta obra, presente nas escolhas vocabulares e na linguagem oralizante, e constatamos também que esta simplicidade é um simulacro do sofisticado trabalho de elaboração poética. A mudança de registros e níveis de língua é uma prova do domínio exercido sobre a linguagem trabalhada, e bons exemplos são a incorporação do registro bíblico ou litúrgico cristão em alguns trechos de poemas, registros distintos que dialogam entre si, como o do médico e sua paciente, ou ainda das chamadas metalingüísticas presentes em vários poemas.

Para se tentar explicar o trato com as palavras nesta obra, podemos recorrer a um outro autor cujo trabalho com a linguagem marcou toda a literatura brasileira. Guimarães Rosa, em seu *Primeiras histórias*, escreveu um conto intitulado “Famigerado”. Neste conto, um personagem tenta descobrir, após ter sido chamado de “famigerado”, o significado dessa palavra. Ao consultar

alguém mais instruído, recebe como resposta alguns sinônimos que também não dominava, pois havia dois problemas: não só ele precisava saber o sentido da palavra como também entender sua conotação de elogio ou xingamento. Para poder compreender, pede então novamente a explicação: “Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”⁷⁰

É assim, com uma linguagem de “em dia-de-semana”, alternada com outras de “em dia-de-domingo”, ou de “em hora-de-missa”, que esta poesia vai se construindo, não de forma conflitiva ou caótica, mas incorporando todas elas e fazendo deste trabalho a sua grande descoberta poética.

“O meu saber da língua é um saber folclórico./ Muitos me argüirão deste pecado.”⁷¹ O dicionário *Aurélio*, no verbete “folclore”, explica ser este o “conjunto das tradições, conhecimentos ou crenças populares expressas em provérbios, contos ou canções.” Será portanto deste manancial cultural que este saber da língua se faz. A exemplo de Guimarães Rosa, Adélia Prado desenvolve uma linguagem particular que não partirá de uma pesquisa e de uma assimilação tão radical como a que elaborou este outro escritor mineiro, mas que atingirá uma articulação discursiva bastante original e que será assim o grande pecado a que os versos se referem. Não o pecado da falta ou do erro, mas o da ousadia da criação estética que será - está sendo - argüida pela crítica.

Percebemos então que, embora se afirme comumente ser a poesia de Adélia Prado a poesia simples, da dona-de-casa, do cotidiano, estes são só alguns dos universos presentes na obra, que trabalha com eles, é certo, predominantemente, mas os contrapõe a outros, resultando numa poesia híbrida em sentidos.

⁷⁰ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. In: op. cit. Vol. II. p. 393-396.

⁷¹PRADO, Adélia. A falta que ama. In: *O coração disparado*. In: *Poesia Reunida*. p. 204.

É neste ponto que podemos compreender melhor as já comentadas dicotomias desta obra. São as oposições contínuas seja ao nível da linguagem, como acabamos de nos referir, seja mesmo entre os motivos presentes na obra. O corpo e o espírito, as tristezas e alegrias, a vida e a morte, o feminino e o masculino, a juventude e a idade madura, a domesticidade e a sofisticação, e ainda tantas outras, mais raras mas não menos importantes, e detentoras na mesma medida da riqueza que os contrastes e oposições oferecem. Entretanto, o que vamos percebendo na leitura de sua poesia, é que o que podemos encarar como ambigüidade é, antes disso, complemento. São pólos opostos que precisam um do outro para existir e que sem tal duplicidade perderiam sua própria natureza.

Para usar uma concepção da própria autora, quando se refere em uma entrevista à criação como um ato essencialmente masculino “comum ao homem e à mulher”, passando então a comentar esta complementariedade: “(...) você olha livros antigos, por exemplo o próprio I Ching... na cultura oriental você vê isso demais, porque a natureza está dividida em masculino e feminino, tudo, tudo tem um gênero” ⁷², podemos nos remeter ao pensamento oriental e uma de suas representações, a conhecida mônada chinesa (o Tao não é exatamente representado pelo Yin e o Yang, mas é compreendido como o regulador da alternância). Um círculo perfeito dentro do qual se inserem suas duas metades distintas, sendo que uma é escura e outra clara. Não são metades perfeitas, iguais em sua forma. São, antes disso, duas metades que se complementam em suas curvas, se encaixam. Em cada uma das metades há uma marca da outra, um ponto claro na parte escura, um ponto escuro na parte clara. Esses pontos são a interdependência de ambas ao mesmo tempo que abrem um pequeno olho, uma

⁷²RODA-VIVA. São Paulo: Centro Paulista de Rádio e TV Educativas, 5 set. 1994. Entrevista.

brecha, revelam um vestígio, a luz na escuridão e a escuridão em meio à luz. A parte escura é denominada *yin* e a clara *yang*, designando ainda, respectivamente, a sombra e a luz, a terra e o céu, a negação e a afirmação, o feminino e o masculino, enfim, a expressão absoluta das dualidades. Devemos compreendê-las não em oposição, pois não se opõem, mas em um equilíbrio que nasce da alternância e complementação de ambas. Evidente que esta é uma alusão a um pensamento completamente distinto da tradição filosófica ocidental, do que na verdade compreendemos enquanto filosofia, mas que revela um outro olhar para o mundo.

É portanto a partir do conceito de semelhança que pressupõe em si mesma a alteridade que podemos ler os duplos na poesia da autora. Cada uma das oposições são supostas desde o princípio em sua duplicidade: o corpo pressupõe o espírito; a vida pressupõe a morte; a alegria, a tristeza.

Aludindo porém, mais uma vez à questão do cotidiano, não podemos deixar de nos remeter a outro grande autor que também recebeu o rótulo de “poeta do cotidiano”. Manuel Bandeira foi certamente um dos primeiros a incorporar o seu mundo comum e diário em poesia. E incorporar significa aqui realmente dar à poesia o corpo deste cotidiano, de forma que ele seja elemento constituidor dos versos e não mero motivo de que se fala.

PENSÃO FAMILIAR

Jardim da pensãozinha burguesa.

Gatos espaçados ao sol.

O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.

Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.
 Sai vibrando com elegância a patinha direita:
 - É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.⁷³

Da mesma forma, o “poeta do cotidiano” pode incorporar outras linguagens:

BALADA DE SANTA MARIA EGIPCÍACA

Santa Maria Egipcíaca seguia
 Em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

Santa Maria Egipcíaca chegou
 À beira de um grande rio.
 Era tão longe a outra margem!
 E estava junto à ribanceira,
 Num barco,
 Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egipcíaca rogou:
 - Leva-me à outra parte do rio.
 Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

- Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.
 Leva-me à outra parte.

O homem duro escarneceu: - Não tens dinheiro,
 Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu.
 Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egipcíaca despiu
 O manto, e entregou ao barqueiro
 A santidade de sua nudez.⁷⁴

⁷³BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 204.

⁷⁴idem, ibidem. *O ritmo dissoluto*. p.182.

O que temos aqui é apenas uma mostra de uma outra poesia que parece estar muito próxima da poesia de Adélia Prado. Não se trata de levantar uma influência ou de se realizar um estudo de literatura comparada, apenas parece interessante notar como dois poetas que receberam rótulos idênticos realizam o que chamamos de “poesia do cotidiano”, no caso do primeiro poema apresentado, ou mesmo uma poesia de caráter religioso, no caso do segundo.

A intenção deste paralelo se dá entretanto na aproximação com uma leitura feita da obra de Manuel Bandeira que toca em algumas questões presentes também na obra de Adélia Prado e que foi inclusive fonte de inspiração para certas abordagens feitas no presente trabalho. Trata-se do livro *Humildade, Paixão e Morte - a poesia de Manuel Bandeira*, de Davi Arrigucci Jr. O crítico analisa o que ele chama de “simplicidade natural” na poesia de Manuel Bandeira como sendo um traço estilístico. Uma poesia feita de “pequeninos nada”, como afirmava o próprio poeta, e cujo “método de construção consistia em ‘desentranhar’ a poesia do mundo”.⁷⁵ Arrigucci vai aos poucos demonstrando como o realmente complexo da poesia se exprime através da simplicidade e sua “secreta transparência”.

Há ainda outras proximidades entre esses dois “poetas do cotidiano”. A idéia de desentranhar a poesia do mundo está também intimamente ligada à tendência de ambos de considerar a inspiração como sendo a chave do “mistério poético”. É o “alumbramento” de Manuel Bandeira, o “aconteceu”⁷⁶ de Adélia Prado. Arrigucci afirma parecer “imprescindível considerar a importância dos elementos pré-conscientes e da velha noção de inspiração e seus avatares para

⁷⁵ARRIGUCCI JR. op. cit., p. 29.

⁷⁶ PRADO, Adélia. “Adélia chega à Terra de Santa Cruz.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 abr. 1981. Entrevista.

a concepção bandeiriana de lírica”. Ora, não só a poesia de Adélia Prado constrói para si uma aura de espontaneidade como, metapoeticamente, teoriza sobre isso - pense-se em “A formalística” de *A faca no peito*, onde alcança mesmo uma certa acidez ao comentar uma postura contrária, que valorize a cerebração no fazer poético.

Entretanto, sobre a consciência da palavra enquanto elaboração poética, perpassada pelo que podemos compreender como inspiração, a própria autora demonstra uma compreensão muito especial:

(...) A experiência do poético você tem nas coisas mais insólitas, inusitadas. No seu corpo, no corpo alheio, na mesa... De repente esta coisinha aqui (uma charrete em miniatura que estava sobre a mesa - NR) pode desencadear em você a experiência do poético. No entanto, não está aqui neste objetinho. Está além mas pousa sobre isso para a minha contemplação. É Deus piscando pra mim! ⁷⁷

O que nos interessa, enfim, é perceber como estas colocações possibilitam uma melhor compreensão do significado da “simplicidade” na poeta Adélia Prado, aproximando-a da obra de Manuel Bandeira, e do próprio processo de criação. As referências a poemas como “Pensão familiar” ou “Balada de Santa Maria Egípcíaca” foram feitas apenas para que tais comentários se tornassem procedentes, e porque podemos inferir delas elementos já trabalhados - seja a simplicidade e o cotidiano, seja a religiosidade, também tão marcadamente presente na poesia da autora.

Assim, o que pretendemos mostrar é que ao denominar-se a poesia de Adélia Prado de poesia do cotidiano, religiosa, ou ainda feminina, não se está exatamente afirmando uma inverdade, mas certamente se estará fazendo uma redução. A

⁷⁷PRADO, Adélia. Adélia é que é a mulher de verdade. *Folha de São Paulo* : 27 maio 1984. Entrevista.

poesia da autora reúne todas essas possibilidades e ainda outras, articulando-as de forma não linear, compondo-as de modo que se invadam umas às outras, sustentando-as com o viés da experiência e da memória familiar, sem perder jamais a perspectiva do poético.

Não podemos deixar de nos lembrar novamente da entrevista dada por Guimarães Rosa a Günter Lorenz. Há toda uma relação, levantada pelo escritor alemão em suas perguntas, de fatos interessantes da vida e da formação intelectual de Guimarães, à qual ele responde: “Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas.”⁷⁸

Adélia Prado parece, através da composição de mundos diferentes, de linguagens distintas que dialogam entre si, das oposições que tratam, elas mesmas, de revelar suas ambigüidades, e do teor metalingüístico sempre presente, lembrar-nos o mesmo que Guimarães Rosa, lá de seu mundo mineiro que talvez infrutiferamente tentamos explorar e entender: não se esqueça de meus cavalos e minhas vacas, minhas panelas, meu corpo de mulher, minha alma cristã, minhas alegrias e minhas tristezas...

LIMITES

Uma noite me dei conta de que possuía uma história,
 contínua, desde o meu nascimento indelével de mim.
 E de que era monótona com sua fieira de lábios, narizes,
 modos de voz e gesto repetindo-se.
 Até os dons, um certo comum apelo ao religioso
 e que tudo pesava. E desejei ser outro.
 Minha mãe não tinha letras.
 Meu pai freqüentou um Ginásio por três dias
 de proveitoso retiro espiritual.
 Tive um mundo grandíssimo a explorar:
 “Demagogia, o que é mesmo que essa palavra é?”
 Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes:
 “Tota pulchra est Maria!”

⁷⁸ ROSA, J. Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *João Guimarães Rosa...* p. 27-61.

Só quadros religiosos nas paredes.
 Só um lugar aonde ir
 - e já existiam Nova Iorque, Roma! -
 Tanta coisa eu julguei inventar,
 minha vida e paixão,
 minha própria morte,
 esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,
 observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar.
 A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas.
 Tenho tanta saudade dos meus mortos!
 Estou tão feliz! À beira do ridículo
 arde meu peito em brasas de paixão.
 Vinte anos de menos, só seria mais jovem.
 Nunca, mais amorável.
 Já desejei ser outro.
 Não desejo mais não.⁷⁹

ANEXO

Alguns textos antológicos referentes à obra de Adélia Prado foram reunidos aqui, em caráter de anexo, por se tratarem de documentos interessantes seja do ponto de vista apenas informativo, seja como complemento, no caso dos poemas, à edição atual de seu último livro de poesias.

O primeiro deles é a apresentação de Adélia Prado, feita por Carlos Drummond de Andrade em uma de suas crônicas do *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro - foi o primeiro comentário crítico “oficial” recebido pela autora e valeu-lhe como indicação para a publicação de seu primeiro livro, *Bagagem*.

O segundo texto foi escrito por Felipe Fortuna, também no *Jornal do Brasil*, quando da publicação do quinto livro de poesias da autora, *A faca no peito*. É um trabalho que tece algumas críticas à produção de Adélia Prado, mas

⁷⁹PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. In: *Poesia Completa...* p. 262.

que certamente não se imaginava portador de uma tal reviravolta nas futuras edições do livro de que tratava.

Adélia Prado, dois anos depois dos comentários de Felipe Fortuna, envia uma carta para a coluna do leitor do Caderno Idéias do *Jornal do Brasil* abjurando uma série de poemas de *A faca no peito* e agradecendo ao crítico Felipe Fortuna os “reparos” feitos à sua obra. A carta de Adélia, assim como os poemas rejeitados, estão também transcritos aqui. Há apenas um reparo: dos doze poemas citados pela autora, onze realmente não foram mais publicados nas edições seguintes. Um deles, entretanto, “As palavras e os nomes”, continua sendo publicado, enquanto que “A morte de D. Palma Outeiros Consolata”, embora não conste da lista apresentada na carta, não faz mais parte das presentes edições - optamos assim por apresentar os doze poemas realmente rejeitados.

Torna-se interessante mencionar que a atitude de Adélia Prado rejeitando parte de sua obra instaurou uma certa polêmica sobre o assunto na imprensa da época.

De Animais, Santo e Gente.

Lia Cavalcanti e Eliete Pinto distribuíram mais um número de *A Voz dos que Não Falam*, jornaleco anual mimeografado e sublime, em que os animais expõem suas reivindicações, exalam suas queixas, agradecem a seus amigos. Lia escreve e Eliete ilustra o que eles falam. Este ano, o destaque é para uma vitória

da APA, (Associação Protetora dos Animais): o Senado aprovou projeto de lei que proíbe experiências de crianças nas escolas com animais vivos. “Pelo menos oficialmente, não se aprende mais crueldade nas escolas.”

Vem aí o Congresso da ASTA, e como se quer proibir ao mesmo tempo que os cães vivam em apartamento e andem na rua, o jornal observa: “Convém lembrar que de modo geral americano tolera melhor um sujinho de cão do que qualquer violência contra o dito.” Pelo relatório da APA, ficamos sabendo como a associação ajudou a vacinação contra a raiva em oito morros da cidade; o intenso movimento de seus dois abrigos para recolhimento de animais abandonados; sua concepção filosoficamente correta quanto à sorte dos animais excedentes, que importa no recurso à castração e à eliminação sem dor, hoje adotado nos países onde maior é o sentido humanístico da vida.

Todo este sistema de proteção ao animal, dentro da realidade contemporânea, é colocado sob as vistas de São Francisco de Assis, o irmão geral da natureza. Tenho diante de mim, no momento, a madeira em que Fausto Alvim, artista silencioso que descobriu sozinho as veredas da criação, entalhou o santo espiritualizado, entre a andorinha e o ramo de flor. Esse Francisco não pára de cativar a gente. Há santos que ficam quietos na bem-aventurança, não descem do altar, só esperam devoção e respeito. O Francisco, não. Acompanha a gente na cidade, inspira movimentos como esse da APA, faz de um bacharel como Fausto um escultor sensível, enfim, ensina cada um a fazer coisas belas e a amar, com sabedoria. Acho que ele está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado. Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus:

Uma ocasião meu pai pintou a casa

toda de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa
como ele mesmo dizia:
constantemente amanhecendo.

Nascida à beira da linha, o trem-de-ferro, para ela, “atravessa a noite, a madrugada, o dia, atravessou minha vida, virou só sentimento”. E diz, entre outras: “Eu gosto é de trem-de-ferro e de liberdade”. “Eu peço à Deus alegria pra beber muito vinho ou café, eu peço a Deus paciência pra pôr meu vestido novo e ficar na porta da livraria, oferecendo meu livro de versos, que pra uns é flor de trigo, pra outros nem comida é.”

Em política, Adélia diz que “já perdeu a inocência para os partidos”: “Sou do partido do homem”. E sai no meio do discurso. Quer “comer bolo-de-noiva, puro açúcar, puro amor carnal, disfarçado de corações e sininhos: um branco outro cor-de-rosa, um branco outro cor-de-rosa”.

Adélia vai às compras? “A crucificação de Jesus está nos supermercados, pra quem queira ver. Quem não presta atenção está perdendo. Tem gente que compra imoral demais, com um olho muito guloso, se sungando na ponta dos pés, atochando o dedo nas coisas, pedindo abatimento, só de vício, com a carteira estufada de dinheiro; enquanto uns amarelos, desses cujo único passeio é varejar armazéns, ficam olhando e engolindo em seco, comprando meios quilinhos das coisas mais ordinárias.”

Adélia já viu a Poesia, ou Deus, flertando com ela, “na banca de cereais e até na gravata não flamejante do Ministro”. Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis. Como é que eu posso demonstrar Adélia, se ela ainda está inédita,

aquilo de vender livro à porta da livraria é pura imaginação, e só uns poucos do país literário sabem da existência deste grande poeta-mulher à beira da linha?⁸⁰

Opus Dei, Mea Culpa.

Ao reunir os poemas de *O pelicano* (1987), Adélia Prado mostrou haver incorporado certa tradição cristã tão específica da poesia brasileira. Ao mesmo tempo, afastava-se um pouco do por vezes excessivo memorialismo, intensamente confessional, que marcara a primeira fase de sua poesia. A partir daquele livro, sua religiosidade adensou-se, assim como sua eroticidade, o que permitiu o surgimento de tensões que revelavam os aspectos inusitados de seu misticismo. Um deles, por exemplo, era representado pela *epifania* - a aparição reveladora -, “quase sempre associada a essa mistura entre o sagrado e o profano, entre a esterilidade e a procriação, num jogo de ambigüidades” – como se pôde observar na época (*Idéias*, 25.4.87). O lançamento de *A faca no peito*, por sua vez, confirma e prolonga a segunda fase de sua poesia, embora seja preciso admitir: esta já apresenta uma evidente fadiga de sua meditação religiosa, e o novo livro não sustenta sequer a surpresa de algumas imagens de poemas do livro anterior, que parecia ter permitido a Adélia Prado iniciar uma *religio poetae* de qualidades muito originais. Seu novo livro não dissipa a originalidade, mas também não faz supor que se realize uma poesia de tom elevado; pelo contrário, em *A faca no peito* repetiram-se à exaustão alguns temas – como a do indefinível personagem

⁸⁰ANDRADE, Carlos Drummond. De animais, Santo e Gente. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 jun. 1984. Suplemento Literário, nº 925.

Jonathan – e deu-se preferência a uma poesia marcante por seu coloquialismo que acusa agora, desleixo e falta de rigor incomparáveis até mesmo à sua poesia.

Talvez sua insistência em tornar trivial - e sobretudo irracional - os eventos da existência tenha levado Adélia Prado a escrever o poema mais inusitado desse livro. “A formalística”, espécie de crítica irônica à poesia cerebral, à poesia da faca só lâmina. Nele, expôs-se de forma literária o *espontaneísmo* de sua criação confrontado com o *racionalismo* dos que escrevem com método e esforço. Sem dúvida, o que é uma engajada defesa de sua própria atitude face à criação literária não deixou de se apresentar sob um impagável sarcasmo:

O jovem poeta,
 fedendo a suicídio e glória,
 rouba de todos nós e nem assina:
 “Deus é impecável.”

o que lembra o famoso “Poetry”, de Marianne Moore - poema que é uma discussão sobre a “antipoesia” -, com a necessária advertência de que ambas as poetas tomaram rumos opostos em se tratando de literatura.

Paradoxalmente, a opção um tanto irracionalista está impedindo sua poesia de ensaiar (como fez, por exemplo, seu invejado Drummond em “Especulações em Torno da Palavra Homem”) uma inquirição sobre o mistério mais palpitante da Criação, o ser de Deus. Ao contrário, resultou uma poesia em muito banalizada por um questionamento francamente artificial, o que alude não só à confessada espontaneidade, mas também a certo infantilismo, como se evidencia em “O holocausto” e “O demônio tenaz que não existe”:

Os peixinhos ficam na água
 e não se afogam!

Por que um peixe é feliz e eu não sou?
É esquisito ser gente.

Por outro lado, se não existe propriamente hermetismo em sua poesia, esta se transformou, a partir de *O pelicano*, num mosaico de referências a acontecimentos estritamente pessoais. O personagem Jonathan, que obsessivamente surge em seus poemas, representa decerto uma dimensão a um só tempo terrena e imaginária, boa e má, fantasia idealizada por uma moça romântica... Enfim, ele mal serve para crivar a divindade de perguntas que se relacionam à experiência do amor ou do prazer, da devoção e da heresia. Seu personagem permanece de tal forma associado à juvenília, que lhe falta, a ele e a muitos poemas, a obrigatória maturidade para envolver-se com um novo mistério que a conforte. Muito mais profundo e irônico se mostra o poema *Laetitia cordis*:

Penso em Giordano Bruno
e em que amante terrível ele seria.

Certamente torna-se um exagero de leitura crítica observar que a idéia de uma faca no peito em muito se aproxima à principal atividade do pelicano religioso, a de furar seu próprio peito para alimentar os filhotes; mas não é exagerado reparar que, ao lado do citado poema dedicado à arte poética, existe em Adélia Prado a tentativa de construir seus poemas com uma nova disposição dos versos – o que ainda não produziu qualquer efeito significativo. De um modo geral, *A faca no peito* repete a conjunção do abstrato com o concreto, do solene com o trivial (“Me atordoam da mesma forma os místicos e as lojas de roupas com seus preços”) e ainda reúne, num só poema, diversas impressões - fazendo com que o leitor atue na ordenação de seu sentido. O livro não possui, contudo, como parecia anunciado, poesia de intensa meditação religiosa, seja de profunda

devoção, como a de Charles Péguy, ou de índole barroca, como a de Jorge de Lima. A religiosidade de Adélia Prado revela aquela característica freudiana do mal-estar na civilização: um certo “desenraizamento” do mundo, uma dificuldade de conjugar o eu à sua sociedade, um sentimento de passageira alienação que pode até mesmo não servir à discussão mística, mas que define precisamente a essência de sua vida:

Ainda que tênues,
desconforto e estranheza não devem permanecer
para que eu seja humana? ⁸¹

Poemas Abjurados

Abjuro os poemas: Biografia do Poeta, O Holocausto, Gritos e Sussurros, Mandala, Prodígios, O Aprendiz de Ermitão, As palavras e os Nomes, O Demônio tenaz que não Existe, Carta, Trindade, Pastoral e Não blasfemo, do livro *A faca no peito*, de minha autoria. Ainda: agradeço ao crítico Felipe Fortuna os reparos felizes à sua qualidade, feitos por ocasião de seu lançamento. Só agora percebo a justeza de suas observações que, segundo meu juízo, se aplicam aos poemas citados. Mea culpa.⁸²

⁸¹FORTUNA, Felipe. Opus Dei, mea culpa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1988. Caderno Idéias.

⁸²PRADO, Adélia. Poemas Abjurados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1990. Caderno Idéias. Seção de Cartas.

Poemas presentes nas edições de *A faca no peito* anteriores a 1990 e que não foram mais publicados nas edições seguintes:

BIOGRAFIA DO POETA

Era uma casa com árvores de óleo,
 duas árvores grandes.
 Assim começa meu amor por Jonathan,
 com este belo relato.
 Referia-se meu pai aos óleos como se
 recontasse:
 ‘Destes troncos que vês, Deus falou a Moisés.’
 Pois bem. Duas árvores de óleo,
 duas horas da tarde,
 e um café que todo mundo,
 àquela hora, fazia.
 Uma voz intrometeu-se:
 ‘Você e seu irmão podem brincar aqui
 que não chateiam.’
 Chamavam poeta ao que sabia rimar.
 O mundo intimava,
 embaixo flores,
 em cima estrelas.
 Nem Salomão em sua glória
 foi mais feliz do que eu.
 Pode-se transformar em amor o horror às fezes?
 Ainda que tênues,
 desconforto e estranheza não devem permanecer
 para que eu siga humana?
 Queria inventar o ponto de cruz e o fermento
 - pequena humilhação seguir receitas -
 borboletinhas, computadores,
 fios d’água com peixes,
 cabos telegráficos sob o mar.
 Descubro que nunca vi
 a vera Face de Deus.
 Há mulheres no meu grupo
 que rezam sem alegria
 e de cabo a rabo recitam o livro todo,
 incluindo imprimatur, edições, prefácio,
 endereço para comunicar as graças alcançadas.
 Eu só quero dizer: Ó Beleza, adoro-Vos!
 Treme meu corpo todo ao Vosso olhar.

A MORTE DE D. PALMA OUTEIROS CONSOLATA

Ficou severo na morte o pobre corpo,
 o rosto ancestralmente conhecido
 de D. Palma Outeiros Consolata.
 Olhei-a no caixão durante horas.
 Depois da oração fúnebre,
 da água benta aspergida,
 depois do hino do mártir
 cantado em sua memória,
 vai suavizar-se o rosto, pensei,
 a boca vai conformar-se
 à alegria de quem sempre soube:
 a vida é uma dor contínua,
 mas Deus é pai amoroso.
 Em vão.
 Chegou o filho de longe, o último,
 a neta bastarda
 por quem seus peitos velhos renasceram,
 em vão. D. Palma não abriu os olhos,
 não ameaçou sorrir, os lábios colados.
 Só uma pessoa falou: 'Que semblante sereno!'
 Mas não era verdade.
 Eu não tive o sinal.
 Um dia D. Palma me ofereceu um livro,
 o mais bonito e mais caro que
 comprou em sua vida,
 o livro cuja palavra
 resgatou sua tristeza da astúcia de satanás.
 Pois vou abri-lo ao acaso
 pra que um novo mistério me conforte.
 Eis, creia no que lhe digo, assim está:
 "Cantemos um hino ao Senhor,
 Cantemos um novo hino ao nosso Deus!"

O HOLOCAUSTO

Uns calores no corpo inauguraram-se,
 há avisos de que um ciclo se fecha
 sobre o que em mim
 nunca mais
 será rosa ou cetim.
 No entanto, entre flores dessecadas
 e fotografias - hoje tornadas risíveis -
 perduram inalterados
 cardumezinhos, corolas,
 hastes dançando à viração da tarde.

Como é possível peixes tão pequeninos
e este amarelo, o amarelo?
Os peixinhos ficam na água
e não se afogam!
Tomai minha vida, ainda direi a Deus
pra lhe provar minha alegria.
Hoje quero rir desta invenção engraçada:
“uma carroça cheia de diabos.”
Carroças são pacíficas
e a tais diabos gritos afugentam.
Na raiz da tristeza este anticorpo:
o que quer que seja o amarelo,
dele é feita minha alma e sua felicidade,
a beleza do mundo e a alma de Cristo.

AS PALAVRAS E OS NOMES

Me atordoam da mesma forma os místicos
e as lojas de roupa com seus preços.
O dente apodrece
sem que eu levante um dedo pra salvá-lo,
já que escolhi o medo
como meu deus e senhor.
Tem pó demais na prateleira dos livros
e livros em demasia
e cartas cheias de si me atravancando o
caminho.
“Escrever para mim é uma religião.”
Os escritores são insuportáveis,
menos os sagrados,
os que terminam assim as suas falas:
“Oráculo do Senhor.”
Eu fico paralisada
porque desejo a posse deste fogo
e a roupa de talhe certo,
com tecidos de além-mar.
Ai! Nunca vou fazer ‘cantar d’amigo’.
No entanto, como seu eu fora galega,
na minh’alma arrulham pombos,
tem beirais, tem manhãzinhas,
costureirinhas, pardais.
Meu nome agora é nenhum,
diverso dos muitos nomes
que se incrustaram no meu,
Délia, Adel, Élia e Lia,
e para desgraça minha
ainda Leda, Lea, Dália,

Eda, Ieda e ainda Aia.
 Aia! o melhor.
 Aia, a criada de dama nobre,
 a dama de companhia,
 a que tem por ofício
 anotar no papel a vida
 e espiar pela fresta
 a ama gozando com o Rei.
 Borboleta, esta grafia,
 este som é um erro
 e os erros me interessam,
 sacrifico as aranhas pra saber
 de onde vêm.
 A natureza obedece e é feliz,
 a natureza só faz sua própria vontade,
 não exborda de Deus.
 Mas eu o que sou?

O DEMÔNIO TENAZ QUE NÃO EXISTE

A glória de Deus é maior
 que este avião no céu.
 E seu Amor,
 de onde o meu medo vem,
 mar de delícias
 onde caem aviões
 e barcos naufragam,
 eu sei, eu sei
 e sei também a coisa desastrosa,
 ser o corpo do tempo,
 existir,
 o intermitente pavor.
 Jonathan, a morte é amor
 e por que
 - se tenho certeza - ainda temo?
 Por que um peixe é feliz e eu não sou?
 É esquisito ser gente.
 Quando abri a porta de noite,
 lá estava um sapo
 de pulsante papo,
 um pacífico sapo.
 Pensei: é Jonathan disfarçado,
 veio aqui me visitar.
 Ainda assim empurrei-o com a vassoura
 e fui ver televisão.
 Sob céu estrelado,
 ficarei sem dormir, admirada.

O amor de Deus é sua Beleza,
 igualam-se.
 Quero ser santa como santa é Agnes,
 a que voa nas asas dos besouros,
 cantando pra me acalmar
 com sua voz de menina:
 “Desvencilha-te das cadeias
 que te prendem o pescoço,
 ó filhinha cativa de São.”
 Os aviões causam medo
 porque Deus está neles.
 Me abraça, Deus, com seu
 braço de carne,
 canta com sua boca
 pra eu ficar inocente.

GRITOS E SUSSURROS

Este ano é bissexto, Jonathan.
 Ou no céu ou no inferno,
 um dia inteiro pra nós.

MANDALA

Minha ficção maior é Jonathan,
 mas como é poética, existe
 e porque existe me mata
 e me faz renascer a cada ciclo
 de paixão e de sonho.

CARTA

Jonathan,
 por sua causa
 começam a acontecer coisas comigo.
 Ando cheia de medo.
 Quero me mudar daqui.
 Enfarei dos parentes, do meu cargo na paróquia
 e cismeï de arrumar os cabelos como certas cantoras.

Assim sem mais, o pensamento de que vivo em pecado,
Cristo me advertindo:

“Quem olhar uma mulher cobiçando-a
já adulterou com ela em seu coração.”

Mas Jonathan nem é mulher
e quem hoje, senão às escondidas,
cumpre o preceito bíblico
de vergastar até o sangue
as costas do escravo ruim?

Ó andorinha,
pousa em meu ombro como um sinal.

Ó escorpião,
move tua cauda azul,
rodopia no céu, lua crescente.

Me diz, bíblia velha, onde está o erro.

“Quantas vezes no deserto O provocaram
e na solidão O afligiram.”

Estes poemas belíssimos
dizem de Deus:

“Matou os primogênitos do Egito.”

“Seu hábito queima como brasa.”

A lei me afasta de Jonathan
que me aproxima de Deus
porque é belo e me ama

e não teme tocar os meus
com seus lábios de carne.

Bons tempos em que se matava
a adúltera a pedradas.

O que segura o mar nos seus limites
tem carinho com o mar.

Por que não terá comigo que também sei bramar?

Amo Deus, amo Jonathan,
amo, amo, amo.

TRINDADE

Deus só me dá o sonho.

O resto me toma, indiferente aos gritos,
porque o sonho é Ele próprio travestido de Jonathan
e sua cara de mármore inalcançável.

Minhas bravatas! Nunca fui além de seus dedos
por debaixo do pires:

Mais café, Jonathan? Mais café?

Ele me achando ousada porque olhei seus sapatos
e em seguida a janela

para que lesse nessa linha oblíqua
a urgência da minha alma.

Me beijou algum dia ou foi sonho, excessivo desejo?
Deus me separa de Deus, é frágua seu coração
ardendo de amor por mim que ardo de amor por Jonathan
que observa Orion, impassível como um rochedo.
“Tomai cuidado, vossas fantasias se cumprem.”
Imagino que peço a Jonathan:
Me deixa ferir teu lábio para provar-me que existes.
“Devemos considerar o juízo oculto de Deus”,
luz apenas pressentida entre calafrios e névoa.
Jonathan que amo é divino,
acho que é humano também.
Um dia vai tomar minha cabeça com insuspeitada doçura.
Então,
eu te amo, Deus,
contra mim mesma é o que direi,
te amo.

NÃO BLASFEMO

Deus não tem vontade. Eu sim,
porque sou impressionável e pequena
e nunca mais tive paz desde que há muitos anos
pus meus olhos em Jonathan.
Meus olhos e em seguida minha alma.
Nada mais quis até hoje.
Como serei julgada,
se meu medo se esvai, o meu medo do inferno,
da face do Deus raivosos?
O princípio da sabedoria é agora minha coragem
de viajar pressurosa pra onde ele estiver.
Meu coração sou eu e seu desejo incansável.
A menina falou espantosamente:
“É impossível pensar em Deus.”
E foi este o meu erro todo o tempo:
Deus não existe assim pensável.
Não sei vos reproduzir como é a testa de Jonathan,
mas quando ele me toca é no seio de Deus que eu fico,
um seio que não me repele.
Assim, cumprio o desígnio da divina vontade:
seu queixo agora, Jonathan,
seu riso quase escarninho,
seu modo de não me ver.
Entalho a beleza de Deus.

PASTORAL

Quando, por demasiada,
a saudade de Jonathan me perturba
eu vou pra roça.
Nas ruas de café,
entre canas de milho e folhas de bugre lustrosas,
sua presença anímica me acalma.
O cheiro dele é resinas,
sua doçura,
escondida em cupins, cascas de pau.
mel que nunca provei.
Meu coração implora à ordem amorosa do mundo:
vem, Jonathan. E aparece um besouro
com o mesmo jeito dele caminhar.
Descubro que passarinhos
só fazem o que lhes dá gosto
e me incitam do bambual:
Você também, pequena mulher,
deve cumprir seu destino.
Há um sacramento chamado
o da Presença Santíssima,
um coração dizendo o mesmo que o meu:
vem, vem, vem.
Conheci a cólera de Deus,
agora, seu vigilante ciúme.
Até a raiz das touceiras
- até onde vejo e não vejo,
rastro imperceptível de formigas -
Ele, Jonathan, e eu,
faca, doçura e gozo,
dor que não deserta de mim.

O APRENDIZ DE ERMITÃO

É muito difícil jejuar.
Com a boca decifro o mundo,
proferindo palavras,
beijando os lábios de Jonathan
que me chama Primora,
nome de amor inventado.
Flauta com a boca se toca,
do sopro de Deus a alma nasce,

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DA AUTORA

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida* . São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *A faca no peito* . Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. et al. *Textos Escolhidos* . São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALMANAQUE . São Paulo: Brasiliense, n.10, 1979.

ALTER, Robert. *The art of biblical poetry* . Nova York: Basic Books, 1985.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* . São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* . São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa* . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. et al. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÍBLIA. Português. Trad. da Vulgata. São Paulo: Paulinas, 1979.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Português. Trad. dos originais. São Paulo: Ed. Paulinas, 1992.
- BORGES, Jorge L. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BRANCO, Lúcia C. *O que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____; BRANDÃO, Ruth S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- _____. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental vol. 7*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.
- CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. *Gregos, bárbaros, estrangeiros*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- CESAR, Ana C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Escritos no Rio*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/UFRJ, 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

- COELHO, Nelly Novaes [et al.]. *Feminino Singular*. São Paulo: Ed. GRD/Arquivo Municipal, 1989.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Porto Alegre: Ed. da Faculdade de Filosofia da UFRG, 1967.
- CUNHA, Antônio G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, Maria C. da. Do silêncio à explosão. *Leia*. n. 91, p.27-36, maio 1986.
- DUARTE, Constância L (org.). V Seminário Nacional Mulher e Literatura . (1993: Natal). *Anais* . Natal: Ed. Universitária UFRN, 1995.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1991.
- ELEADE, Mircea. *O sagrado e o profano* . São Paulo: Martins Fontes: 1992.
- ELIOT, T.S. *De poesia e poetas* . São Paulo: Brasiliense, 1991.
- EMPSON, William. *7 types of ambiguity* . Nova York: New Directions, [1970].
- FELINTO, Marilene. A “literatura feminina” está parada no tempo. *Folha de São Paulo* , 24 abr. 1994.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOGEL, Gilvan. A propósito de um poema de João Cabral de Melo Neto. *Revista Filosófico-Brasileira*, nº 2, v.1, dez/85, Dep. Filosofia, Pós-Graduação IFCS, Rio de Janeiro, p. 25-43.
- FONTELA, Orides. *Trevo* . São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FORTUNA, Felipe. Opus Dei, mea culpa. *Jornal do Brasil* , Rio de Janeiro, 3 set. 1988. Caderno Idéias.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea* . São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

- FUNCK, Susana Bornéo. *Memória, Experiência e a Identidade de Gênero*.
- ANTELO, Raúl. (org.) *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- _____. (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- HERÔDOTOS. *História*. Brasília: Editora da Univ. de Brasília, 1985.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HILST, Hilda. *Do Desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éd. du Seuil, 1977.
- _____. *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- JUNG, Carl. *El hombre y sus simbolos*. Madrid: Aguilar, 1966.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. Coimbra: Armênio Amado, 1967.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LUSVARGHI, Luiza. Feminino Plural. *Leia*, São Paulo, n. 135, p. 26-32, jan. 1990.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MULHER E LITERATURA. IV Seminário Nacional - Anais. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1991.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Comércio, 1955.
- NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas - II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. in: *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986.

- OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 1994.
- OLIVEIRA, Rosiska D. A cicatriz do andrógino. *Feminino e Literatura. Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 101, p.145-162, abr. 1990.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Convergências - ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano: 1993.
- PEREIRA S.J., Isidro. *Dicionário Grego-Português / Português-Grego*. Porto: Livraria Apostolado da imprensa, 1984.
- PAULA, Branca M. (org.). O anjo poético de Adélia Prado. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 jun. 1984. Suplemento Literário, nº 925.
- PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PRADO, Adélia. Adélia chega à Terra de Santa Cruz. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 abr. 1981. Entrevista.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado defende a literatura confessional. *Estado de São Paulo*, 22 ago. 1994. Entrevista.
- PRADO, Adélia. Festa Mineira com Aplauso Carioca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 set. 1988. Entrevista.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado em busca da poesia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1991. Entrevista.
- PRADO, Adélia. Adélia é que é a mulher de verdade. *Folha de São Paulo*: 27 maio 1984. Entrevista.

- PRADO, Adélia. Poemas Abjurados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1990. Caderno Idéias. Seção de Cartas.
- PUCCINELLI, Eni (org.). *Discurso fundador*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- RODA-VIVA. São Paulo: Centro Paulista de Rádio e TV Educativas, 5 set. 1994.
- ROSA, J. Guimarães. *João Guimarães Rosa. Ficção Completa - Vol. I e II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SAFO. *Safo. Líricas em Fragmentos*. Lisboa: Vega, 1991.
- SOARES, Cláudia Campos. *O afã e a insolvência: a marca do dilaceramento na poética de Adélia Prado*. Florianópolis, 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- SOIFER, Miguelina. *La expresión místico-poética: Valéry y San Juan de La Cruz*. Curitiba: Ed. UFPR, 1983.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.
- TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, n. 101, abr./jun. 1990.
- TERESA DE JESÚS, Santa; JUAN DE LA CRUZ, San. *Lira Mística*. Madri: Editorial de Espiritualidad, 1988.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. [Lisboa]: Europa-América, copyright [1949?].
- WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.